Paul GAUGUIN

R40

NEW YORK

PAUL GAUGUIN

GAUGUIN. (Son portrait par lui-même.)

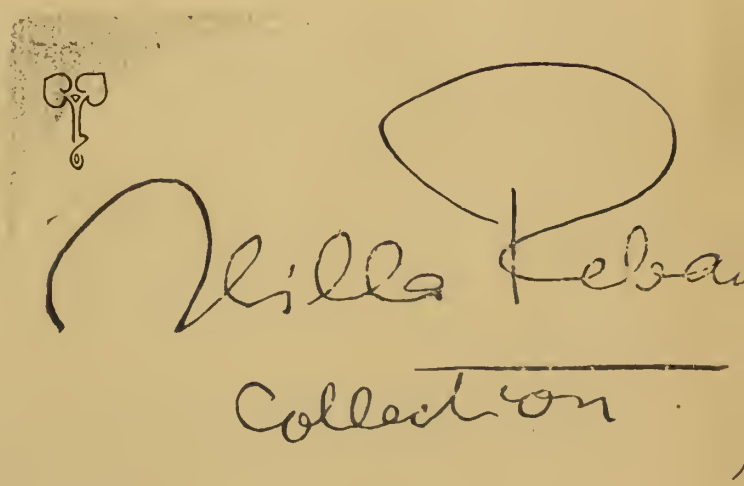
PAUL GAUGUIN

PAR

CHARLES MORICE

Avec trente-trois planches hors-texte, dont un bois original en fac-simile

Nouvelle Édition



PARIS
H. FLOURY, Éditeur
2, Rue Saint-Sulpice et 4, Rue de Condé

1920

Property of

The Hilla von Rebay Foundation

INTRODUCTION

On entendra, j'espère, quand on aura lu ce livre, tout le sens de l'affirmation par laquelle je veux l'ouvrir : Gauguin fut l'un des plus NÉCESSAIRES *parmi les artistes français du dix-neuvième siècle.*

Son nom signifie une conception de la nature et de l'art, un type d'esprit, d'œuvre, une direction de la pensée, une « catégorie », en un mot, qui nous manquerait — car elle est essentielle — s'il n'était pas venu. Avant lui d'autres la pressentirent ; Gauguin l'a précisée.

Je ne dis pas qu'il en a produit l'expression complète et définitive. Il n'a pas disposé des moyens de réalisation qu'exigeaient sa vision et son dessein. Il a été méconnu. Mort prématurément, il est, aujourd'hui encore, contesté avec une extraordinaire violence par des critiques qui ne sont pas, quelques-uns, sans une certaine notoriété, et qu'on croirait vitalement intéressés, tant leur

parole est passionnée, à troubler les questions les plus claires.

Ce n'est guère pour le défendre contre eux, toutefois, car l'évidence de leur parti pris en fait elle-même justice auprès de tous les esprits justes et sensés, et ce n'est pas, principalement du moins, pour établir les droits de Gauguin à l'admiration universelle, que ce livre est écrit : c'est bien plutôt pour servir la cause générale de l'art.

Bien que, parmi les grandes indications que Gauguin a données de son désir, plusieurs aient droit au rang suprême, le principe *de son intervention dans la sculpture, dans la peinture, dans la céramique, dans tous les arts plastiques, nous importe plus encore que ses chefs-d'œuvre, parce que l'étude de ceux-ci ne sera féconde pour l'avenir que s'il a de ce principe une claire et pleine compréhension. C'est par là que Gauguin est un maître nécessaire, et c'est donc ce principe qu'il faut définir, et tel est l'objet, telle serait — s'il en avait besoin — la justification de ce livre.*

Mais il serait difficile, à qui ne connaîtrait pas l'homme, de bien comprendre l'artiste.

Combien n'avons-nous pas souvent à déplorer l'ignorance où nous sommes des circonstances capitales de la carrière d'un artiste ou d'un poète ! Leur vie expliquerait leurs ouvrages, nous le sentons, et nous ne pouvons pardonner aux historiens sans scrupules dont la légèreté ou la mauvaise foi ont accrédité, à propos des génies qui nous sont le plus chers, telles légendes dont le mensonge complique et fausse l'interprétation des plus précieuses œuvres. La juste rigueur de la critique moderne ne permet plus ces fantaisies. Aux témoins d'un esprit supérieur, elle fait un devoir de révéler, sincèrement, ce qu'ils savent sur lui, et elle estime que, si de l'abondance des documents peuvent résulter

LE VILLAGE SOUS LA NEIGE.

d'inquiétantes contradictions, des conflits difficiles à trancher entre la vérité et des erreurs dont les auteurs n'avaient manifestement pas l'intention de tromper, il n'est pourtant pas de mal comparable à celui de ne rien savoir sur les événements qui ont, en quelque manière, collaboré avec l'artiste, et dont le récit serait un utile commentaire de son œuvre.

Cela est surtout vrai quand l'homme et l'artiste furent étroitement liés, comme chez Gauguin.

L'artiste prima l'homme, pourtant, et l'opprima jusqu'à exiger de lui un sacrifice total et sans retour. Mais l'homme consentit parce qu'il avait de la vie une conception exactement identique à celle que l'artiste avait de l'art. Dans la splendeur de vivre comme dans la splendeur de produire, Gauguin procédait exclusivement de l'absolu. Hors tout, il ne voulait rien. La vie ne lui accordant pas tout, il décida de ne plus lui demander rien, il s'enferma dans son art et l'artiste poursuivit seul le rêve orgueilleux auquel l'homme, volontairement, renonçait.

Il n'y eut donc pas de dissentiments entre eux ; mais il y eut un déchirement, dont la trace est sensible, pour qui sait voir, dans l'œuvre de l'artiste, après une certaine date. Et plus sensible y est encore l'orgueil, l'orgueil qui ne veut pas regretter. Il soutint l'intransigeance qui gouverne la production de Gauguin, comme aussi, parfois, la douleur s'y trahit en d'ineffables accents de tendresse secrète. Ne comprendrons-nous pas mieux tout cela quand il nous sera donné de connaître comment il se détourna des voies normales pour se créer un chemin solitaire, et combien il souffrit de sa solitude ?

A un autre point de vue, la vie éclairera l'œuvre. Quand nous serons informés de la première jeunesse de Gauguin et des influences qu'exerçait fatalement sur lui une double hérédité — française et péruvienne — nous ne nous étonnerons pas qu'il

ait si volontiers, par d'incessants voyages, si étrangement déplacé le théâtre de sa destinée. Ces impressions variées qu'il thésaurisa, de la Bretagne à la Martinique, d'Arles en Norvège, de Paris à Tahiti, puis qu'il exprima, les contrôlant les unes par les autres, à mesure qu'elles se multipliaient, tout en les asservissant toujours à sa conception personnelle, nous les étudierons pour savoir ce qu'il en a retenu, ce qu'il en a rejeté, et ainsi peut-être parviendrons-nous à nous rendre un peu compte des préférences significatives de son œil, de la nature spéciale de son imagination et de sa sensibilité.

On voit l'intérêt supérieur que peut offrir le récit d'une telle vie. Amère aventure, amèrement belle aussi, libre, sans cesse contrastée, pleine de gestes généreux : elle ne laisse pas de remords à l'âme qui la vécut.

En la contant, je tâcherai de mettre particulièrement en lumière les faits de la vie de l'homme qui correspondent aux faits de la vie de l'artiste, qui paraissent en marquer les phases successives, et, cette lumière, de la projeter d'avance sur les périodes de la recherche, de la découverte, de l'accomplissement, négligeant tout ce qui pourrait satisfaire seulement une curiosité indirecte ou vaine.

Et cette restriction, de haute convenance universelle, m'est impérieusement imposée, à propos de Gauguin, par ce que je connais de ses convictions à cet égard.

Dans une lettre très importante — qu'on lira plus loin — il m'écrivait : « L'œuvre d'un homme, c'est l'explication de cet homme ». Et ce mot semble interdire, spécialement sur son propre compte, toute investigation au delà de ce que son œuvre nous livre de lui-même, toute analyse psychologique, et même toute biographie. Si pourtant il est vrai, comme plusieurs l'ont pensé, que, plus un artiste est grand, moins il est présent dans son

œuvre, devrons-nous nous priver des clartés directes que peut nous donner et sur l'homme et sur l'œuvre l'histoire personnelle de l'artiste ? Tout artiste ne fait jamais que son propre portrait ; mais, quand il est de supérieure essence, il élève sa propre image jusqu'au sens typique ou général, et chacun se retrouvant pour une part dans ce portrait d'un seul, c'est lui, c'est l'auteur de cette démonstration nouvelle de l'éternelle universalité des rapports, qui risquerait de nous rester caché, si nous ne savions, hors de ce que nous en dit son œuvre, rien sur lui.

On se rend compte du sentiment dont procède le scrupule auquel je m'arrête ici.

Oui, mon principal souci sera de ne rien écrire qui puisse, non pas choquer l'orgueil de Gauguin — je garde devant sa pensée la liberté de la mienne — mais blesser sa délicatesse. C'est assez qu'il ait connu, vivant, toutes les souffrances, la solitude, la misère et la maladie, l'incompréhension de ses contemporains et leur ingratitude. Que sa mémoire soit respectée !

Ce livre ne sera-t-il donc qu'un panégyrique ?

J'ai beaucoup connu Paul Gauguin et je l'ai beaucoup aimé. Il m'intéressa tout de suite par les qualités de son intelligence, il me retint par celles de sa sensibilité. Je ne tardai pas à m'attacher à lui dans un désir d'augmentation personnelle. Bientôt nous fûmes liés par une amitié profonde, que rien ne devait rompre, ni les efforts que firent certains pour nous diviser, ni les imprudences et les fautes du plus jeune des deux amis. Cette amitié, en dépit de mille traverses, dura jusqu'à la mort de l'aîné, et, aujourd'hui, le survivant parle du disparu...

C'est pourquoi le lecteur n'a pas à se prémunir contre de possibles excès volontaires d'indulgence.

L'affection qui procède de l'esprit n'est jamais dénuée de

contrôle critique. Ce serait une lourde erreur de croire que l'impartialité soit au prix de l'indifférence. Pouvons-nous nous assurer de bien connaître les hommes et les choses que nous n'aimons pas ? Et pourquoi en parlerions-nous ? C'est de la Sympathie passionnée que procède la seule juste critique.

Un panégyrique, non pas ! Gauguin fut une force, mais une force humaine. Or, l'homme est conditionné par ses défauts comme par ses vertus, son caractère résulte de leur rencontre, et ce sont peut-être ses défauts qui nous permettent de tolérer ses vertus : les parties obscures de son âme sont comparables à l'ombre des objets éclairés, qui les relie à la terre et habituent nos yeux à en supporter l'éclat. Je prétends dire la vérité, telle que je crois la savoir et dans les limites où je crois utile de la dire, sur l'homme et son âme, sur l'artiste et son œuvre.

Et j'en conviendrai tout de suite pour n'y plus revenir : il est vrai, en fait, que Gauguin fut l'artisan de son propre malheur, si le malheur est de mourir misérable après avoir, poète ou artiste, fait son œuvre. Il a pu décourager, par l'âpreté de son orgueil, les bonnes volontés, et provoquer les haines. Du moins, il n'a pas su, lui pourtant si fin en dépit (ou à cause) de sa sauvagerie, se ménager les appuis dont il avait besoin. Soit, il a été maladroit, et sa maladresse, dont les siens, hélas ! ont souffert avec lui, nous a sans doute privés du plus beau fruit de son génie : car il faut aux grands décorateurs des concours dont les autres artistes peuvent se passer, et Gauguin se condamna à l'isolement.

Constatons, néanmoins, que, s'il a donné maintes preuves d'imprévoyance, d'imprudence, plus d'une fois choisi, délibérément et comme avec un dandysme pervers, entre deux partis le moins sage, s'il a aimé le hasard et cultivé le danger, s'il a en quelque manière coalisé contre lui les circonstances négatives et les forces hostiles, pour une part tout de même il a su les domi-

RUPERUPE (1899).

ner. Dans une vie inégale, nomade et dénuée, de quelle extraordinaire énergie, de quelle fatalité vraiment sublime témoigne la production immense de cet artiste qui ne fut pas précoce et qui ne vécut pas cinquante-cinq ans !

N'y a-t-il pas là un signe qui mérite l'attention des psychologues et qui caractérise une « espèce » nettement définie ? Ne serions-nous pas en présence d'un de ces êtres exceptionnels, voués à une certaine fonction, à un certain rôle, et qui s'acquittent de leur fonction, et qui jouent leur rôle — disons : qui remplissent leur mission — en dépit des hommes et des choses et au prix de leur propre bonheur, parce que c'est leur destin ?

Sans doute, à une autre époque, dans un milieu plus favorable, Gauguin, compris, admiré, acclamé comme un maître, entouré de disciples et de collaborateurs, travaillant dans la joie et dans la gloire, eût accompli une œuvre, sinon plus nombreuse — c'est impossible — du moins plus immédiatement significative de sa conception par l'ampleur des réalisations, auxquelles la station monumentale était nécessaire. Mais, de nos jours, cette conception, par son principe, constituant l'artiste en état de révolte contre la société, lui interdisant en conséquence tout appui officiel et le désignant à la défiance des honnêtes gens, n'est-ce pas miracle qu'il soit parvenu à faire entendre ce qu'il voulait dire, à suggérer ce qu'il aurait dit si les conditions de sa vie avaient été autres, meilleures, plus justes ? N'est-ce pas merveille qu'à travers toutes les angoisses il ait toujours gardé assez de lucidité, assez de conscience pour ne jamais perdre de vue son unique pensée et pour sans cesse poursuivre, dans le champ si restreint qui lui était laissé, les moyens de la réaliser ?

Comment ! voilà un homme isolé, sans ressources, qui parvient à s'initier — en dehors de toutes écoles — aux techniques de tous les arts plastiques, et qui, dans toutes, intervient par des

procédés nouveaux, dans tous par une prodigieuse quantité d'œuvres dont aucune n'est négligeable, dont plusieurs sont de premier ordre et qui attestent une constante activité en perpétuel développement : et l'on ne voudrait voir en cet homme qu'un orgueilleux, victime des chutes où l'orgueil l'entraîna ?

« En art, il n'y a que révolutionnaires ou plagiaires. »

Ce mot est de lui. Nous y reviendrons. Il signifie, en outre d'une vérité éternelle, la raison profonde de la lutte que Gauguin livra toujours à l'art officiel pour défendre contre lui l'Art. Il justifie sa vie, et sa doctrine, et son œuvre.

Non que je rature rien des concessions que j'ai faites à ses censeurs. Mais sans le louer de son intraitable orgueil, en soi, sans l'excuser de certaines décisions, de certaines actions audacieuses jusqu'à la témérité ou au delà, je suis bien obligé de dire, puisque c'est vrai, que toute cette apparente folie m'apparaît gouvernée par une logique souveraine, à laquelle il ne devait pas refuser d'obéir, devant laquelle, à notre tour, nous devons nous incliner.

Que l'artiste, en Gauguin, ait primé l'homme, comme nous l'avons dit, c'est un fait, qui n'est certes pas sans antécédents, depuis qu'il y a des poètes et des artistes. On admire cette inhumanité chez ceux que le temps, les circonstances, la nature aussi de leur talent, plus sociable, plus aisément appréciable, ont favorisés, et c'est de l'héroïsme ; on le blâme chez ceux qui n'ont pas eu le loisir d'attendre la victoire, et c'est un crime. Ainsi, dans un autre ordre de choses, un grand révolutionnaire politique, s'il n'a pu que semer l'idée libératrice, n'est qu'un rebelle : « Rebelle, c'est-à-dire patriote quelques années trop tôt », a dit lord Dufferin. Mais le disciple de ce rebelle, quelques années plus tard, sera un bienfaiteur. De même, l'orgueil de Gauguin serait pour tous, comme il l'est pour nous, de la fierté infiniment

vénérable, ses imprudences et jusqu'à ses fautes, les conséquences inévitables d'une irréductible loyauté, si la fortune ne lui avait pas été contraire.

Il ne s'est pas embarrassé des appréciations des hommes. Il a vécu, selon l'admirable parole de Jean Dolent, « dans la légitime férocité d'un égoïsme productif ». Il a été « lui », à ses risques, dans l'heure trouble où la vie lui avait été donnée, comme il l'eût été pour son bonheur dans une heure plus claire.

Et comment ne pas s'étonner qu'on lui reproche son orgueil, quand c'était le nerf de sa force, le secret de sa dignité, et toute sa richesse, et toute sa consolation ? Ne nous y trompons pas davantage ; le vrai nom de cet orgueil, c'était la foi. Gauguin croyait impertubablement en sa vision, en son génie. Il avait reçu ce don rare, exclusif privilège des grands producteurs, de ne se point laisser troubler ni séduire par les idées, les desseins, la méthode de ses émules, non plus que par leurs succès. Tout en pénétrant et même en louant, avec une lucidité et une générosité que j'ai bien souvent admirées, leurs tentatives, fussent-elles contraires à la sienne, il restait fidèle à sa propre certitude. Tout en admettant, à l'usage des autres, leurs raisons, il était tranquille, quant à soi, trouvant sa justification dans une irrésistible fatalité : ils avaient leurs raisons, soit, mais lui seul avait raison.

Cette foi, qui fut son recours unique, il la garda jusqu'à la fin. Nous la retrouverons, aussi ferme, aussi jeune qu'au premier jour, dans les dernières lettres qu'il ait écrites comme dans les dernières paroles qu'on nous ait rapportées de lui. — Peut-être estimera-t-on qu'un sentiment si vivacement altier, si abondamment, d'ailleurs, fondé en œuvres, et inaltérable dans les pires disgrâces, ne manque pas d'une amère et sauvage grandeur.

Mais les critiques sévères, qui refusent de lui pardonner ce qu'ils nomment sa négligence et son incurie, savent-ils que ce

maladroit a donné à maintes reprises, dans la vie ordinaire et dans la vie des affaires, d'irrécusables preuves de réelle habileté ? Nous le verrons — sans insister sur cet épisode secondaire de sa vie — traverser la carrière périlleuse du financier, tenir à la Bourse un emploi important, et y réussir, y montrer une finesse tout à fait analogue à celle dont ses œuvres d'artiste sont empreintes, le même souci de la réalité avec la même volonté de la dominer, et la même exactitude.

Non, il n'était pas inapte aux calculs de cette politique vitale qui mène sûrement à la victoire prochaine. Même dans l'art, s'il avait consenti à quelque transigeance, il eût assuré sans peine sa vie, son indépendance. Demi-vie, demi-indépendance : il n'en voulut pas. Il préféra l'indépendance absolue, et la paya de toute sa vie.

Grand exemple, qui condamnait autour de lui bien des rivaux. Ils ne lui pardonnèrent pas, et il ne put trouver, à temps, des alliés contre eux parmi les amateurs, tous alors enflammés pour cet art impressionniste, qu'ils avaient dans sa nouveauté méconnu, bafoué, qu'ils comprenaient, qu'ils admiraient, maintenant, — maintenant que c'était une affaire. Ils encourageaient les imitateurs de Monet, de Pissarro (ils n'admettaient pas encore Cézanne...) ; ils voulaient nettoyer le Louvre et substituer aux vieilles peintures « rancies et noircies » la « peinture claire », la « Nouvelle Peinture ».

Pour Gauguin, justement, c'était celle-là la peinture vieillie : Il l'avait traversée, et dépassée. Il inaugurait le Lendemain de l'impressionnisme, *trop tôt. C'est de* cela *qu'on eut peur, qu'on eut horreur, c'est* cela *qui ne peut plaire ni aux amateurs, ni aux femmes, ni aux sous-secrétaires d'Etat.*

Cela, *qu'est-ce que c'est donc ?*

Ce livre est écrit pour répondre à cette question.

Mais, la plus péremptoire des réponses, c'est l'œuvre même ; réponse victorieuse. Elle nous est faite de temps en temps, chez les collectionneurs, chez les marchands, et c'est toujours, pour les artistes sincères, l'occasion de méditations fécondes.

Une fois, cette réponse de l'œuvre prit un éclat particulier, — et je veux, avant d'en finir avec ces préliminaires, me reporter à ce souvenir, à cette date, si importante dans l'histoire de Gauguin : 1906.

Cette année-là, une exposition rétrospective de son œuvre — d'une partie de son œuvre — fut organisée au Salon d'Automne[1].

Il y avait trois ans que l'artiste était mort. Les rancunes qui l'avaient poursuivi vivant s'acharnaient sur sa mémoire, et les plus fausses légendes se multipliaient. Aussi le projet de cette Rétrospective fut-il accueilli par des enthousiasmes ironiques : on allait donc pouvoir décidément en finir avec cet art grossier de Papou ! — *Et les admirateurs renseignés, fort tranquilles quant à l'avenir, se demandaient avec curiosité si le public de la minute était prêt à comprendre.*

On trouvera, dans les passages que voici de la Préface que j'écrivis pour le catalogue de cette exposition, le retentissement de cette anxiété : elle s'exprime jusque dans la précaution que j'avais cru devoir prendre d'abriter du nom de Carrière celui de Gauguin.

L'incertitude jetée dans le public avec le nom de cet artiste

1. Dès le lendemain de sa mort (1903), quelques-unes de ses œuvres avaient été réunies déjà au même Salon ; mais cette exposition très restreinte — les délais trop courts n'avaient pas permis de faire mieux — était fatalement insuffisante. La Rétrospective de 1906 seule compte.

si violemment discuté ne doit pas s'éterniser. Elle est dangereuse. Si ses admirateurs ont raison, hâtons-nous de réparer une trop longue injustice, proclamons que Paul Gauguin fut un maître, avertissons les générations jeunes qu'elles trouveront dans son œuvre un conseil précieux ; sinon, que les sympathies imprudentes ne s'égarent plus : que le procès soit jugé.

Il ne peut l'être que par le moyen d'une abondante exposition d'œuvres. C'est à cette réelle et haute nécessité que correspond l'initiative prise, cette année, au Salon d'Automne.

Quant au jugement à intervenir, il nous laisse sans inquiétude, plusieurs qui depuis trois ans appelons de tous nos vœux la démonstration présente. — Mais n'est-il pas prononcé déjà ? Un glorieux émule de Paul Gauguin, un autre grand créateur, Eugène Carrière, écrivait en 1903 :

« Gauguin est une expression décorative. Son enthousiasme de la couleur exaltée aurait fait passer d'admirables flammes sur les vitraux et doué les murs de la vie des harmonies puissantes et fécondes. On ne sut pas profiter de son génie. Les forces trouvent peu leur emploi ; on doit le dire avec la douleur de sentir à combien de belles organisations on refuse les moyens d'un développement si productif pour la société, plutôt par indifférence que par hostilité réelle. Mais l'humanité vit moins de réalisations complètes, du reste impossibles, que de fortes indications. Ce dut être la pensée de Gauguin. Il a trouvé en lui-même son approbation et sa joie. »

Ces nobles paroles simplifient ma mission, si elle consiste à abréger pour les amoureux d'art le chemin vers un artiste dont on les a, jusqu'à cette heure, systématiquement et officiellement écartés.

Et, après avoir résumé, succinctement, la pensée de Gauguin, j'ajoutais :

Quoi de plus légitime que cet idéal ? Quoi de plus harmonieusement fatal s'il s'explique par l'irrésistible impulsion de l'atavisme ? Mais aussi quoi de plus contraire au soi-disant art officiel, aspect affaibli, déformé, trahi de cette Renaissance italienne que, sans la méconnaître, Gauguin n'aimait pas ? Il estimait cet art adéquat à une civilisation décadente, épuisée, qu'il aurait voulu conclure, comme a si bien dit Adrien Mithouard, « par un geste de Barbare, purificateur comme le feu ».

. . . . . .

Il sentait la nécessité d'un symbolisme nouveau ; il le cherchait dans une expression humaine de la nature, il le demandait à une méthode simplificatrice et qui *employait* selon le but visé les lois de l'anatomie et de la perspective sans leur demeurer servilement assujettie, — sans les ignorer toutefois, et il faut insister ici : Gauguin fut un savant en son art.

. . . . . .

Permis, donc, qu'on écrive, comme l'a fait M. August Strindberg : « Gauguin est le sauvage qui hait une civilisation gênante, quelque chose du Titan qui, jaloux du Créateur, à ses moments perdus, fait sa propre petite création, l'enfant qui démonte ses joujoux pour en faire d'autres, celui qui renie et qui brave, préférant voir rouge le ciel que bleu avec la foule... » Ce sera l'expression romantique et en perspective d'une attitude, au fond, bien plus simple, imposée par un tempérament marqué d'absolu et qui n'avait pas le loisir du choix.

. . . . . .

Plus que tout autre artiste, celui-ci, doué d'une puissance d'expansion qui appelait la collaboration d'un peuple de peintres, de sculpteurs, d'ornemanistes — lui la tête, eux les mains — eût dû naître à une époque d'effort collectif ; plus

que tout autre il a souffert de la dispersion qui tous plus ou moins nous paralyse, et peut être n'a-t-il pas assez assidûment ce libertaire, assez tendrement, cet impérieux, provoqué l'union des forces sans le concours desquelles la sienne devait se consumer dans la solitude.

Pourquoi une si haute expression symbolique n'a-t-elle pas déterminé cette union ? Que manquait-il à l'expression de Gauguin pour avoir cette vertu efficiente ?

Et la préface finissait ainsi :

Elle (l'expression de Gauguin) suffit aux remords, s'ils ont une conscience, de ceux qui, pouvant tout, refusèrent au grand décorateur les moyens de s'exprimer. — Elle suffit à la douleur de ceux qui l'admiraient et l'aimaient, de ceux dont la pensée l'accompagnait dans son exil polynésien : ils savent que son dernier tableau, peint à la Dominique, dans l'irradiante ardeur du plus lumineux climat du monde, était *un paysage de neige*, de Bretagne, — douloureux témoignage de nostalgie, et peut-être de désespoir. — Elle suffit à sa gloire et à notre gratitude, n'est-ce pas, Maurice Denis, Sérusier, Charles Guérin, Francisco Durrio, Ranson, Girieud, O'Conor, Maufra, Montfreid, Antoine de la Rochefoucauld, — n'est-ce pas, Jean Chamillard, — n'est-ce pas, Odilon Redon, Degas, Cézanne, Dolent, Roger Marx, Gustave Geffroy...

Tout cela, n'est-ce pas, sent l'appréhension de ne pas rencontrer la compréhension, surtout la sympathie du lecteur, ou plutôt du visiteur, car c'est de l'exposition, uniquement, qu'il s'agissait, à mes yeux, et tout mon désir était d'aider les autres yeux à s'ouvrir.

Ah ! les vaines craintes ! les vaines précautions ! et que je méconnaissais mes contemporains !

Devant ce considérable et harmonieux ensemble d'œuvres

marquées toutes d'une personnalité si intense, mais toutes si solidement équilibrées, la foule s'étonna. Elle était venue surtout par curiosité, un peu par hostilité, escomptant le négatif plaisir d'un spectacle insolite tout au moins, bizarre ou saugrenu peut-être, et, qui sait ? scandaleux : ne lui avait-on pas assuré que Gauguin était fou ?

La Sagesse, absolue, dans la puissance.

Il y avait de la stupeur dans l'admiration qui s'exprimait là silencieusement. Même ceux qui ne comprenaient pas encore à fond se rendaient du moins compte que « quelqu'un » les recevait, là, quelqu'un qui avait quelque chose à leur dire et qu'il convenait d'écouter avec respect. La force décorative de cet art, qui rayonnait sans miroiter, qui, de toutes parts, appelait l'œil sans le déconcerter nulle part, qui s'identifiait au mur et semblait le porter, qui contait de fabuleuses histoires avec l'accent de la simple vérité, qui était primitif, et sauvage, et barbare, — et savant, qui récusait la tradition pour la reconstituer : quelle révélation ! Le rêve du lointain perdait ici l'odieux caractère pittoresque de l'exotisme, se contrôlait par le voisinage des paysages, si vrais, de Bretagne, de Normandie, apparaissait comme la condition, seulement, de l'expression d'une âme. Et au delà des premiers aspects de cet art, soucieux d'abord d'affirmer son énergie, on découvrait, avec une surprise ravie, la Grâce, celle qui n'est pas l'excuse de la faiblesse, celle qui signifie l'aisance, au contraire, et l'agilité de la force. Et tout cela était à la fois purement neuf et authentiquement classique ! — A mesure que les intelligences consentaient plus volontiers à l'émotion, nous voyions grandis les visages, dans cette foule domptée et séduite, et sur tous les visages nous croyions lire ces mots : — Pourquoi n'a-t-on pas voulu de lui ?

Pauvre Gauguin ! Je me rappelais cette autre date solennelle

de sa vie, 1893, *la date de l'exposition qu'il avait faite*[1], *au retour de son premier séjour à Tahiti. Je me rappelais les rires sots, les ineptes plaisanteries qui avaient alors accueilli les œuvres mêmes, les mêmes ! devant lesquelles aujourd'hui les passants — peut-être les mêmes qu'en* 1893, *les mêmes treize ans plus tard — s'arrêtaient longuement, dans un silence où l'on sentait palpiter l'admiration. Treize années, il avait fallu tout ce temps pour que le public se fatiguât de résister à l'infatigable créateur. Mais maintenant la victoire paraissait décisive, et je pensais : S'il était là, il recevrait donc enfin la récompense de son effort !... — Ce n'est pas sûr. La justice, en obéissant au commandement de la mort, ne s'était-elle pas laissé surprendre ? Et, peu d'années après, certains ne devaient-ils pas essayer de révoquer l'arrêt rendu, en* 1906, *par les artistes et par les amateurs, unanimes ?*

A ces nouveaux détracteurs on répond, indirectement, par ce livre. Plus directement leur serait-il répondu par une vraiment complète exposition de l'œuvre de Gauguin. Car il s'en fallait que la rétrospection de 1906 *— abondante, pourtant : deux cent vingt-sept peintures, sculptures sur bois, céramiques, aquarelles, pastels, dessins, lithographies, gravures sur bois, gravures en couleurs, verres peints — fût suffisante.*

Des pièces capitales de toutes les périodes manquaient, notamment le Manao Tupapan, *le* Ia Orana Maria, *le* Parahi de Marac, *le* Nave nave Fenuu, *le* Papemoï *de la première série tahitienne ; il n'y avait que peu de choses de la seconde, et surtout manquait la plus importante, à tous les points de vue, des œuvres du Maître, le* D'où venons-nous ? *composition conçue*

---

1. Chez Durand-Ruel. Nous consacrons à cette Exposition tout un chapitre.

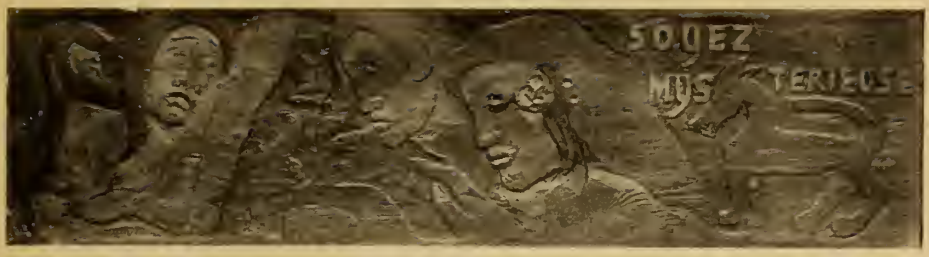
et réalisée sous les menaces de la mort, dans des circonstances tragiques que Gauguin lui-même nous dira...

Telle quelle, néanmoins, la démonstration était éclatante. Au cours de la conférence qu'il me fut donné de faire, dans cette exposition même, je crus me persuader que Gauguin n'avait plus besoin d'être défendu : c'est qu'il se défendait lui-même, ce jour-là...

Dans ce livre, aussi, je voudrais qu'il se défendît lui-même. Je voudrais qu'on le vît, qu'on l'entendît. Je voudrais rendre perpétuellement sensibles aux lecteurs sa pensée et sa personne à travers son œuvre, et ces pages ne relèvent guère de la critique, à bien dire : c'est le roman vrai d'un esprit.

PREMIÈRE PARTIE

L'HOMME



I

LES ASPECTS ET LA PENSÉE

C'était en 1889, dans un petit restaurant voisin de l'Odéon où se rencontraient quelques-uns de ces poètes qu'indistinctement on nommait encore Symbolistes et déjà Décadents. L'hôte leur avait abandonné l'entresol de son établissement — ou peut-être leurs retentissantes discussions esthétiques avaient-elles peu à peu chassé de cette pièce exiguë et basse, vite enfumée par les pipes inextinguibles, toute autre clientèle.

Ce soir-là, arrivant en retard à *la Côte d'Or*, j'aperçus un visage nouveau dans le groupe de mes amis, un grand visage osseux et massif, au front étroit, au nez non pas courbé, non pas busqué, mais comme cassé, avec une bouche aux lèvres

minces et sans inflexion, avec des paupières lourdes qui se soulevaient paresseusement sur des yeux un peu saillants, dont les prunelles bleuâtres circulaient dans leurs orbites pour regarder à gauche ou à droite, sans que le buste et la tête, presque, prissent la peine de se déplacer.

Il y avait peu de charme chez cet inconnu ; pourtant, il attirait, par une très personnelle expression mêlée de noblesse hautaine, évidemment native, et d'une simplicité qui confinait à la trivialité ; on s'apercevait vite que ce mélange signifiait la force : l'aristocratie se retrempait dans le peuple. Et si la grâce manquait, le sourire, qui, pourtant, convenait mal à ces lèvres aux lignes trop droites, trop minces, — en se détendant, elles semblaient regretter et démentir comme une faiblesse l'aveu de la gaieté, — le sourire de Gauguin n'en avait pas moins une douceur étrangement ingénue. Surtout, cette tête devenait vraiment très belle dans la gravité, quand elle s'éclairait, cédant à l'ardeur de la discussion, des rayons, soudains devenus intensément bleus, jaillis des yeux.

Justement Gauguin, quand je l'aperçus pour la première fois, ce soir-là, était dans un de ces instants ; bien qu'il y eût d'autres étrangers dans le groupe dont il faisait le centre, je ne vis que lui et, m'approchant, je me tins longtemps debout, près de la table où une dizaine de poètes et d'artistes l'écoutaient, à l'écouter, moi aussi, après avoir serré un peu distraitement les mains camarades qui s'étaient tendues vers la mienne.

D'une voix sombrée, un peu rauque, il disait :

« L'art primitif procède de l'esprit et emploie la nature. L'art soi-disant raffiné procède de la sensualité et sert la nature. La nature est la servante du premier et la maîtresse du second. Mais la servante ne peut oublier son origine, elle

avilit l'artiste en se laissant adorer par lui. C'est ainsi que nous sommes tombés dans l'abominable erreur du naturalisme. Le naturalisme commence avec les Grecs de Périclès. Depuis, il n'y a eu de plus ou moins grands artistes que ceux qui ont plus ou moins réagi contre cette erreur ; mais leurs réactions n'ont été que des sursauts de mémoire, des lueurs de bon sens dans un mouvement de décadence, au fond, ininterrompu depuis des siècles. La vérité, c'est l'art cérébral pur, c'est l'art primitif, — le plus savant de tous, — c'est l'Égypte. Là est le principe. Dans notre misère actuelle, il n'y a de salut possible que par le retour raisonné et franc au principe. Et ce retour, c'est l'action nécessaire du symbolisme en poésie et en art... »

Il disait cela, à peu près ; et j'écoutais, ravi, cette parole qui s'harmonisait avec ma propre pensée et l'éclairait.

Tout à coup, une voix chaude claironna — et je reconnus celle de Jean Moréas :

— Monsieur Gauguin, avez-vous lu Ronsard ?

C'était contre Moréas que Gauguin argumentait, dans le silence de la galerie autour d'eux. Moréas, qui portait déjà dans l'âme l'Ecole romane et commençait à s'occuper de la recruter, était bien l'esprit le plus essentiellement antipathique qu'on pût voir à cette doctrine d'un primitivisme raisonné. Plus tard, toutefois, sa pensée s'élargissant, dépassant l'horizon de la Renaissance pour remonter jusqu'à la simplicité du véritable esprit hellénique, c'est-à-dire aux poèmes d'Homère, — ces reflets, déjà, d'un art encore plus simple que le leur, et partant plus grand, — Moréas se rendit compte de ce qu'il y avait de juste et de fécond dans les théories de Gauguin. Sans y pleinement souscrire pour sa part, il n'en parlait qu'avec respect.

Je note qu'à de très rares exceptions près, les poètes mar-

quèrent toujours, à la personne de Gauguin et à son art, une spontanée et profonde déférence, qui s'explique fort logiquement par la prépondérance que l'artiste attribuait, dans son œuvre, à la pensée poétique, disons : à la pensée « littéraire ». — Mais nous reviendrons sur ce point.

Dans cette première rencontre, néanmoins (car c'était le premier contact de Gauguin avec des professionnels de la littérature), il y eut, non point des heurts, mais, au contraire, et c'est pire, des gestes esquissés de recul, des objections bruyantes et des silences. L'attitude de ce peintre qui venait nous enseigner, avec l'art en bloc, la poésie, ses lois, ses devoirs, offusquait certains. Et la personnalité si tranchée de l'homme, la carrure de ses théories et de ses épaules, l'intuition incisive de son regard, l'incorrection savoureuse de sa parole où l'argot maritime et l'argot d'atelier habillaient étrangement des idées d'une pureté, d'une noblesse absolue, tout en lui détonnait avec les habitudes d'œil et l'esprit d'écrivains qui, malgré leur désir sincère de ramener à la vérité — mais ils la cherchaient — l'art littéraire, fût-ce au risque et au prix d'une révolution, restaient comptables de la tradition immédiate et gardaient quelques préjugés de correction, du reste, tout extérieure. — Gauguin, sans le vouloir, leur imposait une sorte d'effacement, les délogeait du premier plan. Involontairement, eux aussi, sans doute, ils cherchaient à reprendre sur lui l'avantage, grâce au privilège de leurs connaissances, plus riches et plus précises, du moins en littérature, que les siennes.

Il s'ensuivit une gêne, qu'il sentit tout le premier. Il laissa tomber la controverse, demanda des vers à Moréas, et, pendant qu'il écoutait, j'étudiais son personnage, maintenant immobile. Oui, la puissance, tel était bien le caractère princi-

pal empreint dans tout son être, une force noble qui justifiait une prétention visible à la tyrannie. Cependant, le menton court, le nez aux ailes très fines et sans cesse palpitantes, l'expression amère de la bouche, avouaient, me disais-je, de possibles détentes brusques de la volonté, des moments de faiblesse, ou de désespoir, jalousement cachés, — et ces traits contredisaient un peu l'expression générale, toute d'énergie tranquille et consciente...

Jamais plus, par la suite, dans nos réunions d'artistes et de poètes, il ne reprit la discussion sur ce ton doctoral, professoral du premier jour. Il avait compris.

Et puis, des mois se passèrent, durant lesquels nous apprîmes à nous connaître, Gauguin et moi, à nous aimer [1].

Nous n'avions pas tardé à nous tutoyer, détail qui n'est pas sans valeur, car le tu permet et le vous, d'ordinaire, exclut les confidences. Toutes les théories qu'il avait professées à Pont-Aven, — la fameuse « École » de Pont-Aven, — il les déduisit pour moi, en s'appliquant souvent à les transposer du domaine plastique au domaine poétique. — Mais nous retrouverons l'artiste à loisir. C'est l'homme que je voudrais montrer ici.

... Nous revenions de la Direction des Beaux-Arts où, grâce à l'obligeante entremise d'Ary Renan, Gauguin, qui se disposait à partir pour Tahiti, avait obtenu une mission artistique. J'étais heureux de l'événement et j'en parlais avec joie. Gauguin se taisait. Je lui disais que la période des luttes douloureuses était finie pour lui, qu'il allait enfin pouvoir

1. Entre le troisième séjour de Gauguin en Bretagne et son premier départ pour Tahiti, de la fin de 1889 au mois d'avril 1891.

réaliser son œuvre librement... Tout à coup, l'ayant regardé, je me tus à mon tour, stupéfait de l'expression désolée de son visage. Son teint, naturellement plombé, s'était éclairci d'une pâleur maladive, les traits se décomposaient, l'œil fixe ne voyait plus qu'en dedans et la démarche hésitait. Je lui pris doucement le bras. Il tressaillit et, désignant un café quelconque :

— Entrons là, me dit-il.

Nous nous assîmes dans le coin le plus sombre de l'établissement, du reste vide, — c'était le matin, — et Gauguin, s'accoudant sur la table et cachant sa figure dans ses mains, pleura. J'étais terrifié bien plus encore qu'apitoyé : cet homme, cet homme-là, pleurer !

— Je n'ai jamais été aussi malheureux, murmura-t-il enfin en se redressant.

— Comment ! aujourd'hui, aujourd'hui que la justice commence, que la gloire vient !...

— Ecoute-moi... Je n'ai pas su faire vivre ma famille et ma pensée... Je n'ai même pas su, jusqu'ici, faire vivre ma pensée toute seule... Et aujourd'hui qu'il m'est permis d'espérer, je sens plus affreusement que je ne l'ai jamais senti l'horreur du sacrifice que j'ai fait, et qui est irréparable.

Et il me parla longuement de sa femme, de ses enfants, dont il s'était séparé pour consacrer toutes ses forces, toutes ses années à l'accomplissement de son œuvre. Comme il les aimait !

Et tout à coup se levant :

— Laisse-moi partir, j'ai besoin d'être seul. Et ne nous revoyons pas de quelques jours... Le temps, ajouta-t-il avec un sourire navrant, de me pardonner d'avoir pleuré devant toi.

Je suis sûr de n'avoir trahi ni l'amitié ni la discrétion en

Portrait de MADEMOISELLE SCHUFFENECKER.

rapportant ici cette scène. Elle montre dans sa vérité nue un cœur calomnié.

Je le revois au vernissage de sa grande exposition de 1893, au retour de son premier voyage à Tahiti.

Singulièrement complexe, le Gauguin de cette solennelle heure-là, de cette heure qui devait décider irrévocablement de tout son avenir, l'heure des grandes espérances et des grandes craintes.

Dans la vaste galerie où flambait aux murs sa vision peinte, il regardait le public, il écoutait. Bientôt il n'eut plus de doute : on ne comprenait pas. C'était la séparation définitive entre Paris et lui, tous ses grands projets étaient ruinés, et, blessure peut-être pour cet orgueilleux la plus cruelle de toutes, il devait s'avouer qu'il avait mal combiné ses plans. N'avait-il pas rêvé d'être le prophète qui, méconnu des médiocres incapables de s'incliner devant le génie présent, s'éloigne pour chercher la perspective et revenir dans un grandissement ? Que ma fuite soit une défaite, s'était-il dit, mon retour sera une victoire.

Et le retour aggravait la défaite du départ, irrémissiblement.

Nul ne peut se douter de l'angoisse qui lui mordait le cœur. Selon une image que naïvement il aimait, à laquelle il revenait volontiers, il fut l'Indien qui souriait dans le supplice. Pas un instant, d'ailleurs, devant le désaveu universel il ne douta qu'il n'eût raison contre tous. Et peut-être, pour ne pas fléchir, se réfugia-t-il dans cette pensée. Qu'importait l'erreur énorme de la minute, il avait l'avenir.

Et dès qu'il eut acquis cette certitude qu'on ne voulait pas de lui, qu'on ne consentait pas même à le discuter, il montra

une sérénité inaltérable, souriant sans qu'on pût voir rien de contraint dans son sourire, demandant à ses amis leurs impressions, les discutant avec une pleine liberté d'esprit, sans la moindre amertume, gaiement.

Vers la fin de cette journée néfaste, accompagnant vers la porte M. Degas, qui lui disait son admiration, il ne lui répondait pas ; mais comme l'illustre vieux maître prenait congé :

— Monsieur Degas, vous oubliez votre canne, dit Gauguin en lui tendant une canne, en effet, mais une canne par lui sculptée, exposée là et qu'il venait de détacher du mur.

Et je crois bien que, pendant tout le mois que dura l'exposition, il ne manqua pas un jour d'y venir, écouteur assidu des quolibets ineptes dont il faisait les frais, bien que la presse, en prenant soin de ne pas lui laisser le moindre doute, le moindre espoir, l'eût désigné aux regards ironiques par de minutieuses descriptions de sa personne.

Et dans la rue, marchant de son pas d'ancien matelot, lourd, balancé et sûr, à travers la foule parisienne, il parlait peu, visiblement obsédé par tout ce mouvement incohérent, tâchant d'occuper ailleurs sa pensée. Mais il n'échappait pas à la curiosité des passants, que ses dehors étonnaient. Il avait composé, inventé son costume en haine, peut-on dire, du normal costume moderne, — ce costume bizarre qu'a si pittoresquement décrit Armand Seguin[1] : « Ce bonnet d'astrakan, cette énorme houppelande bleu foncé que maintenaient des ciselures précieuses, et sous lesquels il apparaissait aux Parisiens un Magyar somptueux et gigantesque, un Rembrandt de 1635, lorsqu'il allait lentement, gravement, s'appuyant

1. *L'Occident*, mars 1903.

de sa main gantée de blanc, cerclée d'argent, sur la canne qu'il avait décorée. »

Enfin, dernier souvenir, notre dernier soir à Paris avant son second départ pour Tahiti, un soir d'hiver.

Qu'il était impatient des retards, et joyeux ! Il en avait si pleinement, si définitivement assez de Paris ! On eût dit qu'il obéissait à de mystérieux et irrésistibles rappels de ce Là-bas où il avait goûté de si belles heures de liberté, de lumière, de création !

Sa haute stature, appesantie, comme accablée, la veille encore, par le poids des soucis de la lutte, de la Ville et de toutes les graves futilités qui nous volent nos plus précieuses heures, s'était redressée. Il se sentait délivré depuis qu'il savait l'heure du départ. Ses traits rudes s'adoucissaient, sa physionomie de sauvage défiant s'ouvrait ; il souriait, il riait comme un enfant.

Jouait-il un rôle ? Voulait-il nous laisser, prévoyant peut-être que nous ne le verrions plus, un souvenir exempt de tristesse ? Je le crois. Mais, ce rôle, il l'a tenu sans défaillance, avec esprit, avec douceur, avec bonté. Un Gauguin que nous ne connaissions pas encore, celui des adieux sans retour.

Et comme allégrement et vite il nous quitta, en nous priant de ne pas l'accompagner, pour aller faire ses derniers préparatifs (il partait le lendemain), quand il jugea que le moment de la séparation était venu ! Nous attendions qu'il tournât la tête, pour lui faire un dernier signe ; mais il ne tourna pas la tête.

Il serait facile de multiplier de telles silhouettes. Celles-ci peuvent suffire. L'homme y apparaît dans sa diversité extérieure et sa foncière unité.

C'est sur sa pensée que je voudrais insister maintenant, une première fois, et sans m'astreindre à aucune analyse méthodique, réservant pour les Conclusions de ce livre les résultats de l'effort de Gauguin ; ici, nous rechercherons surtout les directions de cet effort, le désir de l'artiste.

Je retrouve dans des notes — quelques-unes publiées çà et là et la plupart inédites — que je pris, fort irrégulièrement, en 1889 d'abord, puis de 1893 à 1895, les impressions que me laissaient mes presque quotidiennes conversations avec Gauguin. J'en transcrirai ici quelques-unes. Témoignages des progrès que je faisais moi-même dans mon initiation à sa vérité intime, elles peuvent aider le lecteur à s'approcher de lui. — Et, s'y mêlant, des notes de Gauguin lui-même, qui m'ont été plus tard après sa mort, communiquées manuscrites ou que j'ai cueillies dans les nombreuses publications dont il a été l'objet, corroboreront mon sentiment personnel ou, peut-être, utilement, le rectifieront.

Avec Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine et Mallarmé, avec Puvis de Chavannes, Carrière et Rodin, cet homme est celui qui m'aura le plus intensément intéressé. Il est plus peuple qu'aucun d'eux. Pas un d'eux peut-être n'est aussi aristocrate que lui, non, pas même Villiers, pas même Puvis. C'est un esprit très simple et très contrasté, tout entier dans chacune de ses affirmations qui ne sont pas toujours en parfait accord.

Je crois que cette double nature, cette alliance intime d'un homme de race et d'un homme du peuple dans le même esprit, est la condition essentielle de la grande production. La double nature est manifeste chez Carrière, chez Verlaine, chez Rodin. Villiers a reconquis la grossièreté nécessaire par ses fréquentations de cabaret, comme Puvis avec les modèles et les blanchisseuses. La double nature manque à Mallarmé,

ÉTUDE DE TÊTES. *" Dessin inédit "*

si exclusivement fin ; aussi ne faut-il pas attendre de lui une production matériellement considérable.

Au passé, des hommes comme Balzac et Hugo sont des démonstrations éclatantes de ce principe. Et Lamartine lui-même n'y contredit pas, — ce grand seigneur vigneron aux si réalistes amours...

Mais chez aucun le contraste fécond ne s'affirme aussi nettement que chez Gauguin. Un grand seigneur qui n'aurait certes pas besoin de montrer ses titres, mais aussi un homme de la foule qui tient, lui, à montrer les titres du grand seigneur, qui recherche même avec une avidité naïve tous les moyens de se tirer de cette foule et qui par là y retourne.

Je m'imagine qu'en lui les choses s'arrangent ainsi : le grand seigneur pense et commande, c'est le maître d'œuvre ; l'homme de la foule exécute, et c'est celui-ci qui possède la force de résistance, l'autre ayant la force d'invention.

Je suis allé voir Jean Dolent pour lui parler de Gauguin. Dolent l'admire pleinement, quoiqu'il aime ailleurs. Il m'a dit :

« C'est l'artiste de ce temps qui a le plus d'autorité sur toutes les matières, sur toute la matière. »

— Et quel est le principe de cette autorité ?

— Le cerveau.

— Seul ?

Dolent ne répond pas toujours.

Il a le sentiment d'être un homme complet, une réalisation totale de l'Espèce, victorieuse dans tous les domaines ouverts à son activité, et c'est par là qu'il entend légitimer ses prétentions à l'universelle royauté. Sans nettement le dire, il pense que tous les dons lui ont été conférés : le sens du vrai

comme le sens du beau, la sagesse pratique aussi bien que la puissance imaginative, l'adresse comme la force, l'exactitude et la précision et du regard et du geste comme l'agilité de l'esprit, comme l'éloquence de la parole et, s'il écrit, comme le style.

Un homme, un homme véritable, selon lui, devrait être, s'il daigne peindre, le maître des maîtres ; s'il monte à cheval, le premier des cavaliers ; s'il prend une épée, l'escrimeur invincible, et même, s'il joue au billard, c'est à la fatigue seulement qu'il lui serait permis de céder.

Cette ambition immense ne lui est pas exceptionnellement personnelle. J'ai entendu un autre grand artiste faire un cours bizarre d'histoire naturelle à un très savant conservateur du Muséum.

Un rêve de Gauguin :

« Je suis le plus fort joueur de billard, dit-on, et je suis Français. Les Américains enragent et me proposent un match en Amérique. J'accepte. Des sommes énormes sont engagées. Je prends le paquebot pour New-York. Tempête affreuse ; tous les passagers sont affolés. Je dîne parfaitement, je bâille et je m'endors. — Dans une grande salle luxueuse, luxe américain, la fameuse partie s'engage. Mon partner joue le premier. 140 points ! L'Amérique se réjouit. Je joue. Toc, tic et toc, toujours comme cela, lentement, également. L'Amérique se désespère. Soudain une fusillade bien nourrie assourdit la salle. Mon cœur n'a pas sursauté : toujours lentement, également, les billes zigzaguent. Toc, tic et toc : 200, 300... L'Amérique est vaincue. Et toujours je bâille, et toujours lentement, également, les billes zigzaguent : toc, tic et toc... »

Tout n'est pas faux dans ces vantardises. Même en dehors

de son art, c'est un esprit rare, curieusement intuitif et d'excellent conseil. Son adresse physique est extraordinaire ; il sait à miracle tenir une épée, et il est bien réellement un très habile joueur au billard. L'emprise générale qu'il a sur la matière, l'instinct infaillible qui le guide dans l'adaptation des moyens d'expression matérielle au but plastique, l'acuité de sa vision, sa perpétuelle présence d'esprit, l'éveil instantané de son intelligence et le rassemblement qu'il sait faire aussitôt de toutes les énergies sous le commandement de sa volonté, ces qualités et d'autres encore d'artiste actif et robuste l'accompagnent dans les domaines inférieurs ou étrangers au sien propre, chaque fois qu'il se propose d'y triompher. Mais sa vraie, son heureuse fatalité lui assigne une mission, une seule, et, philosophe ou poète, il ne l'est que le pinceau à la main. Son éloquence est toute dans le chiffre de ses figures.

Et pourtant, plus je le connais, plus je goûte et j'admire en lui un esprit général. Il entend très bien la poésie et la musique. Est-ce par transposition ? Son art, d'ailleurs, est profondément littéraire tout en restant plastique absolument.

Un autodidacte, sans nul doute. Quoi de mieux, au fond ? Ceux qui vont à l'école des autres ont leur âge, plus l'âge de leurs maîtres.

Puvis — il avait plus de soixante ans quand je l'ai connu, — m'a dit :

« Enfin ! je puis me vanter d'être un jeune homme : j'ai oublié tout ce qu'on m'avait appris ! »

Mais cet autodidacte prétend s'être tout appris :

« Les subterfuges de la parole, les artifices du style, écrit-il,

brillants détours qui me conviennent quelquefois, en tant qu'artiste, ne conviennent pas à mon cœur barbare, si dur, si aimant. On les comprend et on s'exerce à les manier ; luxe qui concorde avec la civilisation et dont je ne dédaigne pas les beautés.

« Sachons nous en servir et nous en réjouir, mais librement. Douce musique qu'à mon heure, j'aime à entendre, jusqu'au moment où mon cœur réclame le silence.

« Il y a des sauvages qui s'habillent quelquefois. »

Jean Dolent : « Paul Gauguin parlait de tout avec assurance ; il parlait un peu bas de ce qu'il entendait mal, disant n'avoir pas « de lettres », attendant peut-être de nous une objection que notre imparfaite éducation et aussi notre malice lui laissaient parfois attendre assez longtemps. »

Les écrits personnels de Gauguin, ses notes de Tahiti et de la Dominique, ses lettres, sont incorrects, entachés de fréquentes vulgarités, que rend parfois pénibles sa recherche du grand style biblique ou légendaire. Et pourtant cette recherche est légitime, car la grandeur est naturelle chez lui Timide devant les mots, conscient de son ignorance, il contient son émotion, évite les effets, et s'exprime avec une sorte de lenteur distante et un peu lourde, de détachement ou de discrétion, où se trahit comme malgré lui son incompressible personnalité.

Par exemple :

« La neige commence à tomber, c'est l'hiver ; je vous fais grâce du linceul, c'est simplement la neige. Les pauvres gens souffrent. Souvent les propriétaires ne comprennent pas cela. — Or, ce jour de décembre, dans la rue Lepic de notre bonne ville de Paris, les piétons se pressent plus que de coutume, sans aucun désir de flâner. Parmi ceux-là, un frileux,

bizarre par son accoutrement, se dépêche de gagner le boulevard extérieur. Peau de bique l'enveloppe, bonnet de fourrure — du lapin, sans doute — la barbe rousse hérissée. Tel un bouvier. Ne soyez pas observateur à demi, et malgré le froid ne passez pas votre chemin sans examiner avec soin la main blanche et harmonieuse, l'œil bleu si clair, si enfant. C'est un pauvre garçon assurément.

« Il se nomme Vincent Van Gogh.

« Hâtivement il entre chez un marchand de flèches sauvages, vieille ferraille et tableaux à l'huile à bon marché. Pauvre artiste, tu as donné une parcelle de ton âme en peignant cette toile que tu viens vendre !...

« C'est une petite nature morte, des crevettes roses sur un papier rose.

— Pouvez-vous me donner pour cette étude un peu d'argent pour m'aider à payer mon loyer ?

— Mon Dieu, mon ami, la clientèle devient difficile, elle me demande des Millet à bon marché. Puis, vous savez, ajoute le marchand, votre peinture n'est pas très gaie. La renaissance est aujourd'hui sur le boulevard. Enfin, on dit que vous avez du talent et je veux faire quelque chose pour vous. Tenez, voilà cent sous. »

« Et la pièce ronde tinte sur le comptoir. Vincent Van Gogh prit la pièce sans murmurer, remercia le marchand et sortit. Péniblement il remonta la rue Lepic. Arrivé près de son logis, une pauvre, sortie de Saint-Lazare, sourit au peintre, désirant sa clientèle. La belle main blanche sortit du paletot. Vincent Van Gogh était un liseur, il pensa à la fille Elisa, et sa pièce de 5 francs devint la propriété de la malheureuse. Rapidement, comme honteux de sa charité, il s'enfuit, l'estomac creux.

« Après

« Un jour viendra, et je le vois comme s'il était venu... J'entre à la salle n° 9 de l'Hôtel des Ventes... Le commissaire-priseur vend une collection de tableaux : « 400 francs, *les Crevettes roses*, 450... 500... Allons, Messieurs ! Ça vaut mieux que cela ! Personne ne dit mot ?... Adjugé, *les Crevettes roses* par Vincent Van Gogh. »

« ... Dans l'atelier, une paire de gros souliers ferrés, tout usés, maculés de boue ; il en fit une singulière nature morte. Je ne sais pourquoi je flairais une histoire attachée à cette vieille relique, et je me hasardai un jour à lui demander s'il avait une raison pour conserver avec respect ce qu'on jette ordinairement à la hotte du chiffonnier.

« — Mon père, dit-il, était pasteur, et je fis mes études théologiques pour suivre la vocation que, sur ses instances, je devais avoir. Jeune pasteur, je partis un beau matin, sans prévenir ma famille, pour aller en Belgique, dans les usines, prêcher l'Évangile non comme on me l'avait enseigné, mais comme je l'avais compris.

« Ces chaussures, comme vous voyez, ont bravement supporté les fatigues de ce voyage.

« Mes paroles enseignaient la sagesse, l'obéissance aux lois de la raison, de la conscience, puis aussi les devoirs de l'homme libre. On crut à la révolte contre l'Église. Ce fut un scandale. Mon père rassembla un conseil de famille pour me faire enfermer comme fou ; grâce à mon frère aîné, ce brave Théodore, on me laissa tranquille, mais je dus naturellement quitter l'Église protestante.

« Il y eut, en ce temps, une terrible catastrophe de feu grisou dans une mine. Les médecins secouraient les blessés considérés comme viables, puis, débordés de besogne, aban-

donnaient à leurs souffrances ceux qui devaient mourir.

« Un de ceux-là gémissait dans un coin, la figure inondée de sang, le crâne labouré par des éclats de charbon. J'aurais voulu le sauver, moi, médecin de l'âme. » Inutile, s'écria le médecin du corps, cet homme est perdu à moins qu'on puisse lui donner des soins de chaque minute pendant quarante jours, et la Compagnie n'est point assez riche pour un tel luxe.

« A son chevet, je veillai constamment, tout un mois, lavant ses plaies, le priant de vivre. Il fut guéri.

« Et avant de quitter la Belgique, j'eus la vision, devant cet homme portant sur son front une série de cicatrices, j'eus la vision du Christ ressuscité.

« Et Vincent reprit la palette ; en silence il travailla. A côté de lui une toile blanche. Je commençai son portrait, j'eus aussi la vision d'un Jésus prêchant la bonté et l'humilité. »

Gauguin avait pour Vincent Van Gogh une affection très réelle. Les pages dans lesquelles il a raconté comment il dut se séparer de Vincent, après l'accès de folie de celui-ci, sont empreintes d'une émotion poignante, mais qui se dissimule sous la réserve dont j'ai parlé, à laquelle il s'astreint par réflexion autant que par tempérament. Je ne m'explique pas qu'on se soit avisé de reprocher à ce récit — d'un si beau mouvement, en outre, dans sa simplicité — un ton d'indifférence et de hauteur insupportable. Cette critique témoigne d'une irrémédiable incompréhension.

Si gêné, du reste, personnellement, que Gauguin soit par les mots, son vocabulaire étant très pauvre, il les suggère irrésistiblement à quiconque, les possédant pour son compte, veut bien faire l'effort nécessaire pour pénétrer dans ses inten-

tions. La collaboration avec lui était donc très facile, je dirai même très amusante ; j'en fis l'expérience à propos de *Noa Noa* et aussi de certains articles que nous écrivîmes ensemble. Et la découverte de la tournure expressive, du mot propre, l'enchantait. Il se l'appropriait aussitôt, avec une impérieuse bonhomie, et il avait, somme toute, raison, puisque c'était bien sa pensée qui avait appelé la forme nécessaire. — Mais, quand il écrivait seul, il laissait échapper des choses comme « les pieds du quadrumane ».

Ses auteurs préférés sont Balzac et Poë. — Non pas le Balzac des grands romans d'analyse, mais celui des *Etudes philosophiques*, de *la Recherche de l'Absolu*, de *Louis Lambert* et surtout de *Séraphita*. Il a pour ce petit livre un culte, il prétend y trouver tout Balzac ; c'est une opinion.

Quand Rodin exposa sa statue de Balzac, refusée par la Société des Gens de lettres, Gauguin étudia longuement l'œuvre.

« Une belle chose d'art, conclut-il. Mais que m'importe de savoir si les traits de ce visage sont ou ne sont pas ceux de Balzac ? Rodin s'est donné beaucoup de mal pour rester réaliste dans une circonstance où il lui était impossible de l'être réellement, puisque, tout de même, il n'a pas connu Balzac ; son œuvre est belle malgré lui, malgré son parti pris réaliste, par l'expression massive du bloc, par une sorte d'affirmation symbolique de la force. Alors, à quoi bon s'exténuer à la recherche d'une vérité objective qui est hors de nos prises ? Moi, j'aurais fait un géant, et, dans les deux mains du géant j'aurais mis deux petits monstres : Seraphitus et Seraphita. »

De Poë, il sait par cœur des phrases, celles-ci, par exemple,

qu'il citait volontiers : « Il n'y a pas de beauté exquise sans quelque étrangeté dans les proportions... La parfaite harmonie d'une œuvre imaginative lui fait souvent tort aux yeux des sots en lui donnant l'illusion de la facilité ». — « Exemple, ajoutait Gauguin, Raphaël ». Et encore : « Celui-là seul est vraiment artiste qui appliqua heureusement ses préceptes les plus abscons... C'est la matière qui est l'esclave de l'artiste, elle lui appartient. »

Et il sait aussi par cœur le *Credo* de Wagner : « Je crois en la sincérité de l'esprit et en la vérité de l'art... »

Ses lectures ne sont pas très étendues ; mais elles sont très approfondies.

Carrière a pour Gauguin une sympathie réelle, mais seulement intellectuelle, je crois, et qui ne va pas sans réticences : « La bouche n'est pas bonne », m'a-t-il dit.

Spontanément toutefois, il a offert à Gauguin de lui faire son portrait. Les séances de pose n'ont pas été nombreuses ; trois en tout, je crois. En échange, et cela n'est-il pas assez caractéristique ? Gauguin a donné son propre portrait, fait par lui-même jadis, à Carrière.

Et il me dit : « Dans mon portrait par Carrière, jé ressemble à Delacroix. »

Carrière et Gauguin ! Voilà deux contemporains qui semblent séparés par des siècles. Ils se rejoignent là où le temps s'abolit, et leur estime réciproque est un grand enseignement

Nous avons fait une promenade au Louvre. Il m'a longtemps arrêté devant Raphaël : « C'est le Seigneur », m'a-t-il dit : « Il y a de la violence chez Michel-Ange ; Raphaël est fort, et sa grâce est l'aisance de sa force. »

Et devant Ingres :

« Selon qu'une époque fait profession de l'aimer ou de le détester, cette époque est en progrès ou en décadence. »

Le plus affirmatif des hommes, il goûte je ne sais quel mauvais plaisir à insister sur les effets négatifs de sa pensée ou de son caractère sur les autres hommes. « J'ai le mauvais œil », dit-il en souriant. Et il consigne, dans ses notes écrites à Tahiti :

« Plusieurs hommes qui m'ont fréquenté sont devenus fous. »

Il relève ce mot dans la lettre de Strindberg dont il fit la préface du catalogue de sa dernière vente à l'hôtel Drouot :

« Strindberg à P. G. O. : « Votre personnalité se complaît « dans l'antipathie qu'elle suscite, consciente de rester in- « tacte. »

S'y complaisait-il, au vrai, dans cette antipathie que suscitait son orgueil et par laquelle les médiocres qu'il humiliait exhalaient leur rancune ? Non. Son extrême sensibilité eût certes préféré l'affection, et il l'accueillait avec joie chaque fois qu'elle s'offrait sincèrement. Mais il ne la sollicitait pas. Une pudeur excessive, maladive, compliquée de timidité, lui interdisait de faire les premiers pas vers ceux, vers celles qu'il aimait. Il a écrit :

« Pour dire : je t'aime, il me faudrait me casser toutes les dents. C'est vous faire comprendre que je ne suis point poète. Un poète sans amour ! Et pour cette raison les femmes, qui sont malignes, le devinent : aussi je leur déplais. Je ne m'en plains pas... »

C'est de cette même pudeur amère et douloureuse que lui vient son ironie, la pesante, la désagréable ironie dont ses meilleurs amis ont parfois souffert. A plusieurs elle donna le

change, hélas ! sur la réalité d'une âme infiniment tendre et compatissante. Et ceux-là ne lisent peut-être pas sans surprise ceci :

« Je viens de perdre ma fille. Je n'aime plus Dieu.

« Comme ma mère elle s'appelait Aline.

« Chacun aime à sa façon : pour quelques-uns l'amour s'exalte au cercueil. Pour d'autres..., je ne sais. Sa tombe, là-bas, des fleurs. Apparence que tout cela. Sa tombe est ici, tout près de moi. Mes larmes sont les fleurs, vivantes celles-là. »

Le grand vice de Gauguin, soit l'orgueil, est aussi sa grande vertu. Il lui doit, sinon le bonheur, du moins la force.

« ... J'ai connu la misère extrême, c'est-à-dire avoir faim et tout ce qui s'ensuit. Ce n'est rien ou presque rien. On s'y habitue et, avec de la volonté, on finit par en rire. Mais ce qui est terrible, c'est l'empêchement au travail, au développement des facultés intellectuelles. Il est vrai que, par contre, la souffrance vous aiguise le génie. Il n'en faut pas trop cependant, sinon elle vous tue.

« Avec beaucoup d'orgueil, j'ai fini par avoir beaucoup d'énergie et j'ai voulu vouloir.

« L'orgueil est-il une faute et faut-il le développer ? — Je crois que oui. C'est encore la meilleure chose pour lutter contre la bête humaine qui est en nous. »

Mais du haut de cet orgueil, quelle puissance de mépris ! Il l'exprime imparfaitement ; il faut donc le deviner à demi, sous l'enveloppe de l'ironie :

« J'ai peur que la jeunesse, sortant d'un même moule, trop joli à mon idée, ne puisse, quoi qu'elle fasse, en effacer la trace... »

« ... Jadis les grands fauves ont rugi : aujourd'hui ils sont

empaillés... A force de vivre on rêve une revanche, et il faut se contenter du rêve.

« Je ne suis pas de ceux qui médisent, quand même, de la vie. »

Il a voué aux critiques d'art une haine, — moins et pis, un mépris sans bornes. Ces mots, « critique d'art », même privés de toute épithète, sont dans sa bouche une injure. C'est que cette espèce lui a été étrangement aveugle, injuste, sotte, j'entends les professionnels de la critique : « J'ai et j'aurai toujours davantage les poètes pour moi », dit Gauguin.

« L'art pour l'art ? — Pourquoi pas ?

« L'art pour vivre ? — Pourquoi pas ?

« L'art pour plaire ? — Pourquoi pas ?

« Qu'importe, si c'est de l'art ?

« Alors, à vingt ans, on dit : « Ce sera. » J'en ai déjà tellement vu qui l'ont dit !... Quelle veine ! — Et si, un jour, le nuage se dissipe, il faudra s'entêter, ou dire à nouveau : « Ça n'est plus cela ! Mais, maintenant, ce sera ! » Ainsi de suite, jusqu'au vieil âge. J'en ai tellement vu, de ces Chrysostome, qui parlent d'or, un tas de fronts plissés... Ça me rapetissait. Mais je me disais : Je me rattraperai.

« L'artiste à vingt ans, à soixante-dix ans, à cent ans, c'est toujours l'artiste, tout petit, un peu grand, et très grand. N'a-t-il pas ses heures, ses moments ? Jamais impeccable, puisque homme et vivant. Le critique lui dit : Voilà le nord ! Un autre lui dit : Le nord, c'est le sud ! — soufflant sur un artiste comme sur une girouette. L'artiste meurt, les héritiers tombent sur l'œuvre, classant : les droits d'auteur, l'hôtel des ventes, les inédits et tout ce qui s'ensuit. Le voilà déshabillé complètement. — Pensant à cela, je me déshabille auparavant : ça soulage.

BRETONNES " *Lithographie*

« Cézanne peint un rutilant paysage : fonds d'outre-mer, verts posants, ocres qui chatoient ; les arbres s'alignent, les branches s'entrelacent, laissant pourtant voir la maison de son ami Zola, aux volets vermillons, qu'orangent les chromes qui scintillent sur la chaux des murs. Les véronèses qui pétardent signalent la verdure raffinée du jardin, et, en contraste, le ton grave des orties violacées au premier plan, orchestre le simple poème. C'est à Médan.

« Prétentieux, le passant épouvanté regarde ce qu'il pense être un pitoyable gâchis d'amateur et, souriant professeur, il dit à Cézanne :

« — Vous faites de la peinture ?

« — Assurément, mais si peu !...

« — Oh ! je vois bien. Tenez, je suis un ancien élève de Corot, et si vous voulez me permettre, avec quelques habiles touches, je vais vous remettre tout cela en place. Les valeurs ! les valeurs, il n'y a que ça !

« Et le Vandale, impudemment, étale sur la rutilante toile quelques sottises. Les gris sales couvrent les soieries orientales. Cézanne s'écrie :

« — Monsieur, vous avez de la chance ! En faisant un portrait vous devez mettre les luisants sur le bout du nez comme sur un bâton de chaise !... »

« Cézanne reprend sa palette, gratte avec le couteau toutes les saletés du monsieur... »

« Un critique, chez moi, voit les peintures et, la poitrine oppressée, me demande mes dessins.

« — Mes dessins ? Que nenni ? Ce sont mes lettres, mes secrets ! L'homme public, — l'homme intime. Vous voulez savoir qui je suis : mes œuvres ne vous suffisent-elles pas ?

« Même en ce moment où j'écris je ne montre que ce que je veux bien montrer... Mais vous me voyez souvent tout nu : ce n'est pas une raison ! C'est là-dedans qu'il faut voir... Au surplus, moi-même, je ne me vois pas toujours très bien.

« Le dessin, qu'est-ce que c'est que cela ? Ne vous attendez pas de ma part à un cours sur ce sujet. Le critique veut dire, probablement : « Notes de choses, sur papier, avec du crayon », pensant sans doute que c'est encore là où l'on reconnaît si un homme sait dessiner.

« Savoir dessiner, ce n'est pas dessiner bien. Se doute-t-il, ce critique, cet homme compétent, que décalquer le contour d'une figure peinte donne un dessin d'aspect tout autre ? Dans le portrait du voyageur de Rembrandt (galerie Lacaze), la tête est carrée. Prenez-en le contour et vous verrez que la tête est deux fois plus haute qu'elle n'est large.

« Je me souviens du temps où le public, jugeant les dessins des cartons de Puvis, tout en lui accordant de grands dons de composition, affirmait qu'il ne savait pas dessiner. Et ce fut un étonnement quand, un beau jour, il fit chez Durand-Ruel une exposition exclusivement de dessins, études au crayon noir, à la sanguine. Tiens, tiens, se dit ce charmant public, mais Puvis sait dessiner *comme tout le monde* ; il connaît l'anatomie, les proportions, etc... Mais alors, pourquoi dans ses tableaux ne sait-il pas dessiner ? Dans une foule il y a toujours un plus malin que les autres ; et ce malin dit : Vous ne voyez pas que Puvis se f... de nous ? Encore un qui veut faire son original !... Mon Dieu ! qu'allons-nous devenir ?

« C'est probablement ce qu'a voulu comprendre ce critique me demandant mes dessins, se disant : Voyons un peu s'il sait dessiner !

« — Qu'il se rassure, je vais le renseigner : je n'ai jamais

su faire un dessin proprement, manier un tortillon et une boulette de pain. Il me semble qu'il manque toujours quelque chose, — *la couleur*. Devant moi, une figure de Tahitienne.. Le papier bleu me gêne.

« Carolus-Duran se plaint des impressionnistes, de leur palette surtout. « C'est si simple, dit-il : voyez Vélasquez, un « blanc, un noir... » — Si simples que cela, les blancs et les noirs de Velasquez ! J'aime à entendre ces gens-là ; les jours où on ne se sent bon à rien, où on jette ses pinceaux : on se souvient d'eux, et l'espoir renaît. »

Dans les sentiers convergents, des figures campagnardes, nulles de pensées, cherchant on ne sait quoi. Cela pourrait être de Pissarro.

« Sur le bord de la mer, un puits ; quelques figures parisiennes, de rayures habillées et bigarrées, assoiffées d'ambition sans doute, cherchant dans ce puits tari l'eau qui pourrait les désaltérer. Le tout, de confetti. Cela pourrait être de Signac.

« Les belles couleurs, sans qu'on s'en doute, existent, et se devinent derrière le voile que la pudeur a tiré. D'amour conçues les fillettes évoquent la tendresse, les mains saisissent et caressent. Sans hésiter, je dis que c'est de Carrière.

« La vendangeuse, le vin à quatre sous, la maison du pendu. Impossible à décrire. Faites mieux, allez les voir. D'un compotier des raisins mûrs dépassent la bordure ; sur le linge les pommes vert-pomme et celles rouge-prune se marient. Les blancs sont bleus et les bleus sont blancs. — Un sacré peintre que ce Cézanne !

« Croquis japonais, estampes d'Hokusaï, lithographies de Daumier, cruelles observations de Forain, groupés en un

album non par hasard, de par une bonne volonté tout à fait intentionnée. J'y joins une photographie d'une peinture de Giotto. Parce que d'apparences différentes, je veux en montrer les liens de parenté. — Les conventions imposées par les critiques (ceux qui classent) ou par la foule ignorante classaient ces différentes manifestations d'art parmi les caricatures ou choses d'art léger.

« (Les artistes ne font pas de caricatures. Suivant le bœuf gras, un mousquetaire reste un chienlit.)

« Voltaire a écrit *Candide*. Daumier a modelé Robert Macaire. Dans *Sagesse* Gaspard ne me fait pas rire. Louis Veuillot méprise, Forain aussi. Chez ce guerrier d'Hokusaï, le saint Michel de Raphaël se japonise. De lui encore un dessin : Michel-Ange se devine. Michel-Ange, le grand caricaturiste ! Lui et Rembrandt se donnent la main. — Hokusaï dessine franchement. Dessiner franchement, c'est ne pas mentir à soi-même.

« De cette petite exposition, Giotto est le morceau capital. La Magdalena et sa compagnie arrivent à Marseille dans une barque, si toutefois une section de callebasse figure une barque. Les anges les précèdent, les ailes déployées. Aucune relation à établir entre ces personnages et la tour minuscule où entrent des hommes encore plus minuscules. D'apparence taillés dans le bois, ces personnages dans la barque sont immenses, ou bien légers puisque la barque ne sombre pas, tandis qu'au premier plan une figure drapée, beaucoup plus petite, se tient invraisemblablement sur un rocher, on ne sait par quelle prodigieuse loi d'équilibre. — Devant cette toile j'ai vu Lui, toujours Lui, l'homme moderne qui raisonne ses émotions comme les lois de la nature, sourire de ce sourire d'homme satisfait et me dire : Vous comprenez cela ? — Cer-

tainement, en ce tableau les lois de la beauté ne résident pas en des vérités de la nature. Cherchons ailleurs. Dans cette merveilleuse toile on ne peut nier une immense fécondité de conception. Qu'importe si la conception est naturelle ou invraisemblable ? J'y vois une tendresse, un amour tout à fait divins. Et je voudrais passer ma vie en si honnête compagnie.

« Avec les maîtres, je cause. Leur exemple fortifie. En tentation de pécher, je rougis devant eux. »

Il a une philosophie, instinctive, qui est une transposition harmonique de sa conviction d'artiste dans le domaine — plutôt moral qu'intellectuel. Du reste, il ne pourrait supporter la lecture d'un traité de métaphysique ou de psychologie. Il « philosophe » quand il expose sa manière de comprendre les idées générales, les théories sociales et pourquoi il est, par sa pensée comme par un art de son attitude, un aristocrate.

« La philosophie est lourde, si d'instinct elle n'est en moi. Douce au sommeil avec le rêve qui lui donne parure — ce n'est pas science... Tout au plus en germe — multiplie comme tout dans la nature, évoluant sans cesse, elle n'est une conséquence comme de graves personnages voudraient nous l'enseigner, mais bien une arme qu'en sauvages nous seuls fabriquons par nous-mêmes. Elle ne se manifeste comme une réalité, mais comme une image : tel un tableau, admirable, si le tableau est un chef-d'œuvre.

« L'art comporte la philosophie comme la philosophie comporte l'art. Sinon, que devient la Beauté ? Le colosse remonte au pôle le pivot du monde ; son grand manteau réchauffe et abrite les deux germes, Seraphitus, Seraphita, âmes fécondes s'alliant sans cesse, qui sortent de leurs vapeurs boréales pour aller sur tout l'univers apprendre, aimer, créer

« Vous voulez m'apprendre ce qui est en moi, apprenez d'abord ce qui est en vous. Vous avez résolu le problème, je ne saurais le résoudre avec vous. Et il nous appartient à tous de le résoudre. Labeur sans fin, sinon — que serait la vie ? Nous sommes ce que nous avons été de tous les temps et nous sommes ce que nous serons dans tous les temps, une machine ballottée par tous les vents. Les marins adroits et prévoyants évitent le danger là où les autres succombent, tenant compte cependant d'un je ne sais quoi qui fait vivre l'un au même endroit où un autre, agissant pareillement, meurt.

« Les uns veulent, d'autres se résignent sans combat...

. . . . . .

« La Matière monte. La Pensée descend.

« Nivellement, partages, égalité, sont des contresens (en logique) de la Création tout entière, qui a des degrés, des forces différentes...

« Intuitivement, d'instinct, sans réflexion, j'aime la noblesse, la beauté, les goûts délicats, et cette devise d'autrefois : Noblesse oblige. J'aime les bonnes manières, la politesse, même de Louis XIV.

« Je suis donc, d'instinct et sans savoir pourquoi, *aristo*, — comme artiste.

« L'Art n'est que pour une minorité. Lui-même doit être noble. Les grands seigneurs seuls ont protégé l'Art d'instinct, de devoir, par orgueil peut-être. N'importe ! Ils ont fait faire de grandes et belles choses. Les rois et les papes traitaient un artiste, pour ainsi dire, d'égal à égal. Les démocrates, banquiers, ministres, critiques d'art prennent des airs protecteurs et ne protègent pas, marchandant comme des acheteurs de poisson à la halle. Et vous voulez qu'un artiste soit républicain !...

« Dans une société, tout homme a le droit de vivre, et de bien vivre, proportionnellement à son travail. L'artiste ne peut vivre. Donc la société est criminelle et mal organisée...

« Les grands monuments ont été faits sous le règne des potentats. Je crois que les grandes choses aussi ne seront faites qu'avec des potentats...

« Il est à remarquer que Platon, Confucius et l'Évangile sont tout à fait d'accord sur ce point d'une société conduite par une aristocratie intellectuelle animée du sentiment du juste et basée sur la raison et la science, n'enseignant aux autres — incapables — que des préceptes très simples d'honnêteté, telles les lois de Moïse que les docteurs de la loi maintenaient publiques, soit par la clarté de l'enseignement parlé, soit par la simplicité d'une écriture facile à comprendre. »

Je veux qu'on lise tout de suite, après ces paroles de sagesse et de fierté, la définition, parfaitement niaise, que Strindberg nous a donnée de Gauguin : « ... Le sauvage qui hait une civilisation gênante, quelque chose du Titan qui, jaloux du Créateur, à ses moments perdus, fait sa propre petite création, l'enfant qui démonte ses joujoux pour en faire d'autres, celui qui renie et qui brave, préférant voir rouge le ciel que bleu avec la foule... »

Que veut-il, au fond ? Tout. Et il en convient, il l'affirme lui-même, sans modestie ni vanité : « Il me faut tout. Je ne peux, mais je veux le conquérir ». Est-ce le mot d'un enfant ou d'un grand poète ? Mais les poètes et les enfants ne pensent-ils pas, ne sentent-ils pas de même ? Gauguin n'a pas de vanité, non ; il a trop d'orgueil pour être vaniteux. Sa pensée est très pure et très haute. Sans cesse je la surprends en conflit sympathique avec celle de Mallarmé. Ne semble-t-il pas

que ces mots par lesquels Mallarmé définit le poète : « L'homme primitif suprême », désignent Gauguin ? Peut-être, à part soi, Gauguin plaint-il Mallarmé d'être un poète des mots au lieu d'être un poète des formes, d'écrire au lieu de peindre...

Il explique :

— Avant tout, il y a la poésie, qui plane au-dessus de tous les arts et qui s'accorde inégalement avec chacun d'eux ; puis il y a l'individualité du poète, qui doit personnaliser la poésie : un Beau personnel, le seul humain ; enfin, il y a les différents arts, les arts plastiques, l'art musical, l'art littéraire. Le poète est l'intermédiaire nécessaire entre l'humanité et, non pas seulement la nature, mais aussi la pensée. Les arts se hiérarchisent selon le plus ou le moins de moyens qu'ils fournissent au poète pour accomplir sa fonction d'intermédiaire.

« La peinture[1] est le plus beau de tous les arts ; en lui se résument toutes les sensations, à son aspect chacun peut, au gré de son imagination, créer le roman, d'un seul coup d'œil avoir l'âme envahie par les plus profonds souvenirs ; point d'effort de mémoire, tout résumé en un seul instant. — Art complet qui résume tous les autres et les complète. — Comme la musique, il agit sur l'âme par l'intermédiaire des tons, les tons harmonieux correspondant aux harmonies des sons ; mais en peinture, on obtient une unité impossible en musique où les accords viennent les uns après les autres, et le jugement éprouve alors une fatigue incessante s'il veut réunir la fin au commencement. En somme, l'oreille est un sens inférieur à celui de l'œil. L'ouïe ne peut servir qu'à un seul son

1. Les lignes suivantes ont paru dans la revue *Vers et Prose* t. XXII, 1900.

EFFET DE SOLEIL.

à la fois, tandis que la vue embrasse tout, en même temps qu'à son gré elle simplifie.

« Comme la littérature, l'art de la peinture raconte ce qu'il veut avec cet avantage que le lecteur connaît immédiatement le prélude, la mise en scène et le dénouement. La littérature et la musique demandent un effort de mémoire pour apprécier l'ensemble. Ce dernier[1] art est le plus incomplet et le moins puissant.

« Vous pouvez rêver librement en entendant de la musique comme en regardant un tableau. En lisant un livre, vous êtes esclave de la pensée de l'auteur.

« L'écrivain est obligé de s'adresser à une intelligence avant de frapper le cœur, et Dieu sait si une sensation raisonnée est peu puissante.

« La vue, seule, produit une impulsion instantanée. »

Donc, aux yeux de Gauguin, — quel que soit, d'ailleurs, le bien ou le mal fondé de l'opinion qu'il professe dans cet éternel et stérile débat sur le mérite comparé des différents arts, — la peinture, d'une part, étant l'art le plus complet, et, d'autre part, la peinture tout comme la littérature, devant exprimer la poésie en se personnalisant avec l'âme du peintre-poète, nous pouvons comprendre ce qu'il veut dire par ces mots : « Je ne suis peut-être pas lettré, mais je suis un homme de lettres ». En d'autres termes, puisque la littérature est, d'ordinaire, et, selon Gauguin, à tort considérée comme l'art le plus voisin de la pensée pure, Gauguin revendique le droit de faire, non pas de la peinture littéraire, mais plutôt de la littérature peinte, qui aura toute la profondeur « des lettres »

---

1. Je crois que Gauguin veut dire « cet avant-dernier », la littérature.

et toute la beauté de la peinture, surtout cette simultanéité de toutes les parties de la composition, qui la place, en quelque sorte, hors de l'espace et du temps.

Et il ajoute : C'est là ce qu'ont fait les grands Primitifs ; l'art moderne n'est tombé si bas que parce qu'il a abdiqué ses droits d'expression littéraire ; les impressionnistes, qui réprouvent cette expression, concluent cette décadence — que j'interromps. Et la peinture telle que je la conçois ramènera, par la puissance contagieuse de l'exemple, les autres arts, et la vie intérieure des hommes, et la vie sociale des nations, à la vérité.

Un jour que nous discutions la pensée de Poë plus haut citée, — « c'est la matière qui est l'esclave de l'artiste », — je la condensai en cette formule : *La nature est matière, l'esprit est matrice.*

— C'est cela ! s'écria Gauguin.

II

LA VIE

Distinguons six périodes. Elles correspondront, la première exceptée, aux chapitres où nous essayerons de dire la formation de l'artiste, sa découverte de sa propre pensée et les principales phases de son développement.

La première période — enfance, jeunesse, mariage — nous conduira jusqu'en 1880.

La seconde — 1880-1886 — celle où nous verrons Gauguin se donner tout entier à l'art et lui sacrifier successivement ses intérêts matériels et de plus hauts intérêts.

La troisième — 1887-1888 — nous mènera de la Martinique à Pont-Aven : l'artiste est désormais pleinement conscient de son but et maître de ses moyens d'expression.

La quatrième — 1888-1889 — est illustrée par le nom de Vincent Van Gogh, puis nous reconduit d'Arles en Bretagne, où très chimériquement et très réellement à la fois se constitue l'École de Pont-Aven.

La cinquième — 1889-1893 — comprend la préparation du

premier séjour à Tahiti, ce séjour et la grande exposition, au retour, rue Laffitte.

Enfin, la sixième période — 1893-1903 — nous achemine, par une dernière traversée de Paris, au dernier exil et à la Fin.

Il se peut que ces divisions aient je ne sais quoi d'arbitraire, mais elles font de la clarté et elles mettent en valeur l'ordonnance tragiquement logique de cette destinée.

PREMIÈRE PÉRIODE

(1848-1880)

DE LA NAISSANCE A LA VOCATION

Gauguin s'est ingénié à se composer une légende, à se reculer de ses contemporains dans une perspective d'immémorial. Il a été dans ce dessein servi par les circonstances et ce sont elles, peut-être, qui le lui ont inspiré.

« Si je vous dis que, par les femmes, je descends d'un Borgia d'Aragon, vice-roi du Pérou, vous direz que ce n'est pas vrai et que je suis prétentieux... »

Il semble bien que ce soit vrai. La mère de Gauguin, Aline-Marie Chazal, était fille de Flora Tristan, née au Pérou en 1803, fille elle-même d'un colonel espagnol au service du Pérou, don Mariano Tristan y Moscoso. C'est don Pio, le frère de Mariano, qui fut vice-roi.

Sur ces personnages, et sur sa famille, et sur sa petite enfance, Gauguin nous a laissé d'intéressants souvenirs.

« Ma grand'mère était une drôle de bonne femme. Prou-

GAUGUIN. (Portrait de sa Mère.)

dhon disait qu'elle avait du génie. N'en sachant rien, je me fie à Proudhon. Elle inventa un tas d'histoires socialistes ; entre autres « l'Union ouvrière ». Les ouvriers reconnaissants lui firent, dans le cimetière de Bordeaux, un monument. Il est probable qu'elle ne sut pas faire la cuisine. Un bas-bleu socialiste ou anarchiste. On lui attribue, d'accord avec le Père Enfantin, le compagnonnage, la fondation d'une certaine religion, la religion de Ma-Pa, dont Enfantin aurait été le dieu Ma et, elle, la déesse Pa. — Entre la vérité et la fable je ne saurais rien démêler, et je vous donne tout cela pour ce que cela vaut.

« Elle mourut en 1844. Beaucoup de délégations suivirent son cercueil. Ce que je peux assurer, pourtant, c'est que Flora Tristan était une fort jolie et noble dame. Elle était intime aussi avec Desbordes-Valmore. Je sais aussi qu'elle employa toute sa fortune à la cause ouvrière, voyageant sans cesse.

« Entre temps, elle alla au Pérou voir son oncle, le citoyen don Pio de Tristan de Moscoso (famille d'Aragon). Sa fille, qui était ma mère, fut élevée entièrement dans une pension, la pension Bascous, maison essentiellement républicaine. C'est là que mon père, Clovis Gauguin, fit sa connaissance.

« Mon père était à ce moment-là chroniqueur politique au journal de Thiers et d'Armand Marrast, *le National*. Mon père, après les événements de 48 (je suis né le 7 juin 48), a-t-il pressenti le coup d'Etat de 52, je ne le sais ; toujours est-il qu'il lui prit la fantaisie de partir pour Lima avec l'intention d'y fonder un journal. Le jeune ménage possédait quelque fortune. — Il eut le malheur de tomber sur un capitaine épouvantable, ce qui lui fit un mal atroce, ayant une maladie de cœur très avancée. Aussi, lorsqu'il voulut descendre à terre, à Port-Famine, dans le détroit de Magellan, il s'affaissa

dans la baleinière ; il était mort d'une rupture d'anévrisme.

« Ceci n'est pas un livre, ce ne sont pas des mémoires non plus, et si je vous en parle, ce n'est qu'incidemment, ayant en ce moment dans ma tête un tas de souvenirs de mon enfance.

« Le vieux, le tout vieil oncle don Pio devint tout à fait amoureux de sa nièce si jolie et si ressemblante à son frère bien-aimé, don Mariano. Don Pio s'était remarié à l'âge de quatre-vingts ans, et il eut de ce nouveau mariage plusieurs enfants, entre autres Etchénique, qui fut longtemps président de la République du Pérou. Tout cela constituait une nombreuse famille, et ma mère fut au milieu de tout cela une véritable enfant gâtée.

« J'ai une remarquable mémoire des yeux et je me souviens de cette époque, de notre maison et d'un tas d'événements ; du monument de la Présidence, de l'église dont le dôme avait été placé après coup, tout sculpté en bois. Je vois encore notre petite négresse, celle qui doit, selon la règle, porter le petit tapis à l'église, sur lequel on prie. Je vois aussi notre domestique, le Chinois, qui savait si bien repasser le linge. C'est lui, du reste, qui me retrouve dans une épicerie où j'étais en train de sucer de la canne à sucre, assis entre deux barils de mélasse, tandis que ma mère éplorée me faisait rechercher de tous les côtés.

« J'ai toujours eu la lubie de ces fuites, car à Orléans, à l'âge de neuf ans, j'eus l'idée de fuir dans la forêt de Bondy, avec un mouchoir rempli de sable que je portais sur l'épaule. C'était une image qui m'avait séduit, qui représentait un voyageur, son bâton et son paquet sur l'épaule. Défiez-vous des images. Heureusement que le boucher me prit par la main sur la route et me reconduisit au domicile maternel en m'ap-

pelant polisson. En qualité de très noble dame espagnole, ma mère était violente et je reçus quelques gifles d'une petite main souple comme du caoutchouc. Il est vrai que quelques minutes après ma mère, en pleurant, m'embrassait et me caressait. — Mais n'anticipons pas, et revenons à notre ville de Lima.

« A Lima, en ce temps, ce pays délicieux où il ne pleut jamais, le toit était une terrasse, et les propriétaires étaient « imposés de la folie », c'est-à-dire que sur la terrasse se trouve un fou attaché par une chaîne à un anneau, et que le propriétaire ou locataire doit nourrir d'une certaine nourriture de première simplicité. Je me souviens qu'un jour, ma sœur, la petite négresse et moi, couchés dans une chambre dont la porte ouverte donnait sur une cour intérieure, nous fûmes réveillés et nous pûmes apercevoir juste en face le fou qui ascendait l'échelle. Pas un de nous n'osa dire un mot. J'ai vu et je vois encore le fou entrer dans notre chambre, nous regarder, puis tranquillement remonter sur sa terrasse.

« Une autre fois, je fus réveillé, la nuit, et je vis le superbe portrait de l'oncle pendu dans la chambre. Les yeux fixes, il nous regardait et il bougeait. C'était un tremblement de terre. On a beau être très brave et même très malin, on tremble avec le tremblement de terre. Il y a là une sensation commune à tout le monde, et personne ne nie l'avoir ressentie. Je le sus plus tard quand je vis, en rade d'Iquique, une partie de la ville s'effondrer et la mer jouer avec les navires comme avec des balles maniées par une raquette. (— Je n'ai jamais voulu être franc-maçon, ne voulant faire partie d'aucune société par instinct de liberté ou défaut de sociabilité. Je reconnais pourtant l'utilité de cette institution quand il s'agit des marins, car, sur cette même rade d'Iquique, je vis un

brick de commerce traîné par un très fort raz de marée forcé d'aller se hisser sur les rochers : il hissa en haut du mât son guidon de franc-maçon, et de suite une grande partie des navires sur rade lui envoya des embarcations pour le remorquer à la bouline ; par suite, il fut sauvé).

« Ce que ma mère était jolie quand elle mettait son costume de Liménienne, la mantille de soie couvrant le visage et ne laissant voir qu'un seul œil : cet œil si doux et si impératif, si pur et caressant !...

« Je vois encore notre rue, où les gallinacés venaient manger les immondices. C'est que Lima n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui, une grande ville somptueuse !

« Quatre années s'écoulèrent ainsi, lorsqu'un beau jour des lettres pressantes arrivèrent de France. Il fallait revenir pour régler la succession de mon grand-père paternel. Ma mère, si peu pratique en affaires d'intérêt, revint en France, à Orléans. Elle eut tort, car le vieil oncle, fatigué d'avoir taquiné avec succès madame la Mort, se laissa surprendre pendant ce temps.

« Don Pio de Tristan de Moscoso n'existait plus. Il avait cent treize ans. Il avait constitué à ma mère, en souvenir de son bien-aimé frère, une rente de 5.000 piastres fortes, ce qui faisait un peu plus de 25.000 francs. La famille, au lit de mort, contourna les volontés du vieillard et s'empara de cette immense fortune, qui fut engloutie à Paris en folles dépenses. Une seule cousine, restée à Lima, vit encore, très riche, à l'état de momie. — Les momies du Pérou sont célèbres.

« Etchénique vint, l'année suivante, proposer un arrangement à ma mère, qui, toujours orgueilleuse, répondit : Tout ou rien. Ce fut rien. Quoique en dehors de la misère, ce fut désormais d'une très grande simplicité.

« Beaucoup plus tard, en 1880, je crois, Etchénique revint à Paris comme ambassadeur, chargé d'arranger avec le Comptoir d'escompte la garantie de l'emprunt péruvien (affaire du guano). Il descendit chez sa sœur, qui avait rue de Chaillot, un

splendide hôtel, et en ambassadeur discret il raconta que tout allait bien. Ma cousine, joueuse comme toutes les Péruviennes s'empressa d'aller jouer à la hausse sur l'emprunt péruvien, dans la maison Dreyfus. Ce fut le contraire, car, quelques jours après, le Pérou était invendable. Elle but un bouillon de quelques millions.

« — Caro mio, me dit-elle, je souis rouinée, je n'ai plus maintenant que houit chevaux à l'écurie ! Que vais-je devenir !

« Elle avait deux filles admirables de beauté. Je me souviens de l'une d'elles, enfant de mon âge, que j'avais, paraît-il, essayé de violer : j'avais à ce moment six ans. Le viol ne dut pas être bien méchant, et nous eûmes probablement tous deux l'idée des jeux innocents.

« Comme on le voit, ma vie a été toujours cahin-caha, bien agitée. En moi beaucoup de mélanges. Grossier matelot, soit, mais il y a de la race, ou, pour mieux dire, il y a deux races. Je pourrais me passer de l'écrire. Mais aussi, pourquoi ne l'écrirais-je pas ? Sans autre but que celui de me divertir. »

Un psychologue, j'imagine, déduirait de ces confidences les plus graves conclusions, pronostics au passé de la destinée de l'artiste. Cet enfant qui ne pouvait résister au désir de changer de place, ce fils de révolutionnaire élevé dans beaucoup de luxe et quelque désordre, ce Français, né à Paris, qui vit sa petite enfance à Lima, puis, rentré en France, voit se réduire singulièrement autour de lui le train de maison, — n'était-il pas d'avance condamné à l'*errance*, à la nostalgie du faste et du lointain, à la révolte aussi ? Impatient de toutes contraintes, incapable de modération, de régularité, de suite logique dans ses désirs et ses actes, ne devait-il pas traîner une existence inégale dans la perpétuelle insatisfaction, victime de l'orgueil et de l'imprudence des siens, et de son propre orgueil, et de sa propre imprudence ? — Oui, à moins, au contraire, que ce mélange de choses excessives, ces brillants souvenirs des premières belles heures, et puis les vastes espérances vite trompées, et le rêve douloureusement insistant chez sa mère de reconquérir l'ancienne opulence, à moins que tout cela n'ait éveillé l'âme et le génie de l'artiste. Errant,

soit, et privilégié de l'amère nostalgie ; mais à travers ses aventures il a su atteindre et fixer l'objet de ses regrets : la beauté.

Donc, en 1855, Mme Gauguin et ses enfants — Paul avait une sœur, Marie, aujourd'hui Mme Uribe, établie à Bogota — s'installèrent à Orléans.

Et voici encore une page de souvenirs :

« Mon bon oncle d'Orléans, qu'on appelait Zizi parce qu'il se nommait Isidore et qu'il était tout petit, m'a raconté que, lorsque j'arrivai au Pérou, nous habitions la maison du grand-père. J'avais sept ans. On me voyait quelquefois dans le grand jardin trépignant et jetant le sable tout autour de moi... — « Eh bien, mon petit Paul, qu'est-ce que tu as ?... » Je trépignais encore plus fort, disant : « Bébé est méchant ». Déjà, enfant, je me jugeais et j'éprouvais le besoin de le faire savoir.

« D'autres fois on me voyait immobile, en extase et silencieux sous un noisetier qui ornait le coin du jardin ainsi qu'un figuier : « — Que fais-tu là, mon petit Paul ? — j'attends que les noisettes elles tombent. »

« Un peu plus tard, je taillais avec un couteau et sculptais des manches de poignard *sans le poignard*. — Un tas de petits rêves incompréhensibles pour les grandes personnes. Une vieille bonne femme de nos amies s'écriait avec admiration : « Ce sera un grand sculpteur ! » Malheureusement cette femme ne fut point prophète.

« On me mit externe dans un pensionnat d'Orléans. Le professeur dit : « Cet enfant sera un crétin ou un homme de génie ». Je ne suis devenu ni l'un ni l'autre.

— Je revins un jour avec quelques billes de verre colorié. Ma mère furieuse me demanda où j'avais eu ces billes. Je baissai la tête et je dis que je les avait changées contre ma balle élastique.

« Comment ! toi, mon fils, tu fais du *négoce* !

« Ce mot *négoce* dans la pensée de ma mère devenait une chose méprisable. Pauvre mère, elle avait tort et avait raison, en ce sens que déjà enfant je devinais qu'il y a un tas de choses qui ne se vendent pas.

« A onze ans, j'entrai au petit séminaire où je fis des progrès très rapides. Je lis dans le *Mercure* quelques appréciations de quelques littérateurs sur cette éducation de séminaire dont ils ont eu à se débarrasser plus tard. Je ne dirai pas comme Henri de Régnier que cette éducation n'entre en rien dans mon développement intellectuel. Je crois, au contraire, que cela m'a fait beaucoup de bien. Quant au reste, je crois que c'est là que j'ai appris dès le jeune âge à haïr l'hypocrisie, les fausses vertus, la délation, à me méfier de tout ce qui était contraire à mes instincts, mon cœur et ma raison. J'appris là aussi un peu de cet esprit d'Escobar qui, ma foi ! est une force, dans la lutte, non négligeable. Je me suis habitué, là, à me concentrer en moi-même, fixant sans cesse le jeu de mes professeurs, à fabriquer mes joujoux moi-même, mes peines aussi, avec toutes les responsabilités qu'elles comportent. »

Ses études furent brusquement interrompues, et il fut décidé que Paul serait marin. Il s'engagea dans la marine marchande, en 1865. Il avait dix-sept ans.

« Ce fut, m'écrivait Mme Uribe, l'amertume de sa vie. »

De fait, il ne parlait pas volontiers de ses années de matelot.

Il était aux Indes quand sa mère mourut, de chagrin et de maladie, à Saint-Cloud. Grâce au tuteur de Marie Gauguin, M. Arosa, Paul, libéré en 1871 du service maritime, entra à la Bourse, ou plutôt chez un agent de change de la rue Laffitte,

M. Bertin. Protégé dans cette maison[1] par le banquier Adolfo Calzado, gendre de M. Arosa, il s'initia très vite aux délicates complications du commerce d'argent et se fit une situation excellente, gagnant jusqu'à 30 et 40.000 francs par an.

En 1873, il épousait une jeune fille danoise, belle et d'une rare intelligence, Mlle Mette Gad.

Occupé à la Bourse toute la semaine durant, il « s'amu-

1. Il y resta pendant onze années. Ne voilà-t-il pas bien l'errant, l'imprudent, incapable de sagesse et de suite dont on nous a parlé ?

sait », le dimanche, à peindre ou à sculpter. — Où le jeune liquidateur avait-il pris ce goût pour l'art ? Chez M. Arosa, dit-on, qui possédait une collection d'œuvres modernes. Peut-être aussi son propre instinct.

Et l'instinct, de jour en jour, parlait plus haut, plus fort. Gauguin recherchait la société des peintres, non point ceux de l'Ecole, mais les peintres alors maudits qu'on venait d'étiqueter : Impressionnistes. Il fait la connaissance de Pissarro, d'abord, puis de Guillaumin, de Monet, de Cézanne, les appelant chez lui ou passant avec eux la soirée, au fameux café Guerbois, quartier général des jeunes maîtres de la Nouvelle Peinture. Il se compose, à son tour, une galerie d'œuvres modernes, qu'il leur achète. Il s'essaye à pratiquer leurs théories, s'attachant surtout à celles de Pissarro, le seul maître dont il ait reçu des conseils. Peu à peu « l'amusement » du dimanche devient une préoccupation, sinon déjà son occupation quotidienne.

En 1880, quand il prend part à la cinquième exposition des impressionnistes, Gauguin s'est dit, tout bas encore, mais irrévocablement, que l'art sera bientôt l'unique affaire de sa vie.

SECONDE PÉRIODE

(1880-1886)

LIBÉRATION ET SACRIFICE

Ce début, toutefois, n'avait rien d'éclatant : c'étaient des paysages à la suite de Pissarro.

L'année suivante, il exposa une femme nue, dont le réalisme enchanta Huysmans.

LA MER.

« Je ne crains pas d'affirmer, disait-il, que parmi les peintres contemporains qui ont travaillé le nu, aucun n'a encore donné une note aussi véhémente dans le réel. » Et il citait aussi, sans s'y arrêter, « une statuette en bois gothiquement moderne, un médaillon en plâtre peint... ».

Mais en 1883 (7e exposition des Indépendants), le critique n'est plus content de l'artiste qu'il a découvert, et il le gronde : « M. Gauguin n'est pas en progrès, hélas ! »

Que se passait-il donc ? Gauguin avait-il perdu tout talent ?

Il se développait, au contraire, mais en s'affranchissant : la formule impressionniste commençait à le gêner, il avait d'autres rêves, et pour les réaliser, il sentait qu'il devait rompre, non pas seulement avec ses croyances de la veille, mais aussi — car ces rêves-là étaient jaloux et n'acceptaient point de partage — avec la servitude dorée qui jusqu'alors lui interdisait le travail constant, le plus grand effort, l'effort absolu. Sa production ne baissait pas ; elle hésitait au seuil d'une voie nouvelle où les contraintes de la vie ne lui permettaient pas de s'engager. — Or, il venait justement de s'évader, en janvier de cette même année 1883, de la Banque et de la Bourse.

Il n'y a qu'un mot pour désigner un tel acte : folie ! C'est celui que proférèrent d'une seule voix tous les sages, et l'événement ne tarda pas à leur donner raison. Gauguin savait ce que vaut la liberté ; il allait apprendre ce qu'elle coûte.

Il avait une nombreuse famille. Pour la nourrir, il offrit ses œuvres aux marchands, qui les lui refusèrent. Il fallut fuir Paris, en Normandie d'abord, puis jusqu'au Danemark, à Copenhague où, grâce aux relations de famille de sa femme, Gauguin espérait qu'on lui ferait bon accueil.

Une entreprise commerciale, sur laquelle il avait compté, échoua. Puis l'artiste ne sut pas se plier aux exigences du cant danois. Il ne tarda pas à devenir l'objet de l'antipathie universelle.

Enfin, la vérité s'imposa : la vie commune, le vie de famille n'était plus possible, et devant cette affreuse vérité, les époux s'inclinèrent, — provisoirement. Le mari s'en irait ; non pas à la conquête de la fortune, le temps des illusions était passé ; mais, tout de même, avec la puissance de travail qu'il se connaissait, et fort de l'ordre, de l'impératif mandat que lui donnait secrètement le génie, ne pouvait-il légitimement, raisonnablement espérer qu'en deux ou trois années d'assidu labeur solitaire, il parviendrait à fonder sa vie, la vie des siens ?

Il prit avec lui son fils Clovis, sa fille Aline et les trois autres garçons, Emile, Jean et Paul, restèrent avec leur mère. Le père savait en quelles fières et courageuses mains il les laissait. — Mme Gauguin sut, en effet, assurer leur existence et la sienne en traduisant les romans français en langue danoise pour les journaux de Copenhague. Et pleins d'une valeureuse tristesse, les époux se séparèrent. Ils devaient se revoir une fois, une fois seulement, bien des années plus tard...

En 1885, Gauguin était de retour à Paris. Ce fut une des époques les plus noires de sa vie, moralement, matériellement. Il connut des heures de dénûment absolu, durant lesquelles il dut recourir aux plus étranges métiers, même à celui de colleur d'affiches, pour ne pas mourir de faim[1]. On remarquera

---

1. Je dois dire ici que j'emprunte d'importants éléments de cette biographie au précieux ouvrage de Jean de Rotonchamp, *Paul Gauguin* (imprimé à Weimar par les soins du comte de Kessler et tiré à trois cents exemplaires), pour les années qui précèdent celle (1889) où je connus personnellement Gauguin.

que, même dans les pires moments, il ne se ressouvint jamais de ses anciens et riches amis, les banquiers de la rue Laffitte.

Il participa néanmoins à la huitième exposition des peintres impressionnistes. Mais les dix-neuf toiles qu'il y montra le représentaient mal, presque toutes marquées encore de l'influence de Pissarro. Les plus récentes dataient de son séjour en Normandie et à Copenhague, c'est-à-dire de cette trouble phase de transition où l'artiste, hésitant sur le parti qu'il allait prendre dans la vie, ne s'appartenait pas tout entier.

Brusquement, au commencement de 1886, il part pour la Bretagne et passe, en longues méditations, à Pont-Aven, le printemps et l'été. L'hiver le ramène à Paris, dans une situation toujours précaire.

C'est alors qu'il fait la connaissance de Vincent Van Gogh. Entre les deux artistes se noue vite une amitié qui bientôt les réunira.

TROISIÈME PÉRIODE

(1887-1888)

LA PLEINE POSSESSION DE SOI

On a, je crois, mal compris le parti que prit, en ce temps-là, Gauguin de quitter l'Europe, de s'exiler pour longtemps en quelque belle lointaine contrée de chaleur et de lumière.

Il ne trouvait à Paris ni le moyen de vivre ni le moyen de s'exprimer. Il se sentait misérablement esseulé dans la ville

immense, où rien ne retenait son cœur, où rien ne charmait ses yeux. — Ses projets, nés de ses méditations en Bretagne, comment les réaliser ? Ce n'étaient pas seulement les toiles et les couleurs qui lui manquaient, c'était surtout l'atmosphère, — l'atmosphère spéciale qu'il fallait à la réalisation de ses projets, cette atmosphère qu'il connaissait, notons-le bien, qu'il avait respirée au temps de ses longues traversées maritimes. Les Antilles ou les Marquises, quels paradis pour les amoureux de la couleur franche, de la peinture lumineuse ! Surtout, pensait Gauguin, si, tout en bénéficiant de la discipline impressionniste, on sait ajouter à la lumière de la nature celle du cerveau, et à celle-ci subordonner celle-là : exalter par la magnificence de la matière la magnificence de l'esprit !

Je me souviens de l'émotion profonde de Gauguin quand je lui fis connaître ces vers admirables de Mallarmé :

> Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
> D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
>
> . . . . . .
>
> Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
> Lève l'ancre pour une exotique nature !...

Ces sentiments lui étaient si familiers ! Mais ce n'étaient encore là que les raisons négatives de sa fuite, de ses fuites. Car, certes, il fuyait ! Particulièrement lors de ce premier départ, en 1887, il fuyait l'horreur d'être pauvre et réduit à l'impuissance dans une ville où, quatre années auparavant, il avait connu toutes les douceurs de la vie familiale et de l'existence aisée.

Mais il ne fuyait pas au hasard et sans but. Il n'échappait pas seulement au désastre, il courait au travail, à l'accomplis-

sement, à la joie, et sa résolution était — nous aurons à revenir sur ce point — souverainement logique.

En compagnie d'un jeune artiste, Charles Laval, Gauguin passa une année à la Martinique. C'est là qu'il prit pleinement conscience de sa propre pensée : cette période est celle de la rupture définitive de Gauguin avec les impressionnistes.

Mais le terrible climat des Antilles éprouva cruellement les deux Européens. Malades, ils durent se hâter de rentrer en France. Gauguin rapportait une ample moisson d'œuvres.

C'était tout ce qu'il possédait. Ce serait, il est vrai, une fortune — aujourd'hui... Trop faible encore pour songer à trouver par lui-même les ressources qui lui manquaient, il alla demander asile au bon peintre Schuffenecker, un ancien camarade de la Bourse, évadé lui aussi. Il se reposa pendant quelques semaines chez cet ami, et, aussitôt que les forces lui furent revenues, se fit présenter à Chaplet, le maître céramiste.

Gauguin avait depuis longtemps le désir d'appliquer à la céramique sa conception générale et personnelle de l'art. Grâce à Chaplet, qui est une des figures les moins connues et les plus intéressantes de l'art français au dix-neuvième siècle, ce désir put être réalisé. La plupart des œuvres céramiques de Gauguin, composées par lui et cuites par Chaplet, datent de cette année 1888.

Cette même année, il fit, chez Boussod et Valadon, sa première exposition particulière : œuvres bretonnes et martiniquaises. Elle n'eut pas de retentissement. Elle permit pourtant à l'artiste de quitter Paris pour aller peindre en Bretagne. Il retourna à Pont-Aven au commencement de l'été et y trouva un certain nombre de peintres sur lesquels il

exerça tout de suite une influence très vive, et c'est là que fut esquissée la fameuse *théorie de la Synthèse.*

Mais Gauguin dut quitter ses nouveaux amis pour aller rejoindre Vincent Van Gogh, qui l'appelait à Arles.

QUATRIÈME PÉRIODE

(1888-1889)

L'ÉCOLE DE PONT-AVEN

Ici, donc, et pour la seconde et la dernière fois, intervient dans la vie de Gauguin le nom de Vincent Van Gogh. — Van Gogh, l'enivré des grandes lueurs éclatantes, le dévot du Jaune et du Tourne-Sol ! De sa première rencontre avec Gauguin il avait gardé un grand souvenir, et il désirait le revoir, l'associer à son travail. Et puis, le sachant mal guéri de la dysenterie qui avait failli lui être fatale à la Martinique, Vincent se persuadait que le climat de la Provence lui serait favorable. Il escomptait aussi la joie bienfaisante que, selon lui, Gauguin ne pouvait manquer de goûter devant le décor arlésien — la ville, les environs, les jardins — et la Camargue surtout, la Camargue immense et majestueuse : ces plaines enchantaient les yeux et l'esprit de l'artiste hollandais ; il y retrouvait ces étendues libres, ces lentes ondulations vastes que ses premiers regards avaient aimées, et l'aspect connu se renouvelait pourtant, grâce à la solidité rocheuse du sol et à la nette fermeté des horizons latins. Pourquoi Gauguin n'aurait-il pas partagé les admirations de Van Gogh ?

« Je t'assure, écrivait celui-ci à son frère Théodore, que

nous aimons, lui et moi, à peu près les mêmes motifs. »

Vincent était infiniment bon et dévoué, mais son affection n'allait pas sans quelque despotisme, — inconscient, à coup sûr, d'autant plus difficile à supporter ou à éluder. Et la rencontre d'un tel caractère avec celui de Gauguin était dangereuse, au point de vue purement humain ; le conflit se compliquait, en outre, des divergences qui séparaient les deux artistes, en dépit de leur profonde estime réciproque.

On sait par quelle tragédie, à la fois baroque, sinistre et touchante, fut interrompue l'association Gauguin-Van Gogh. — Ecoutons là-dessus Gauguin lui-même. Le récit qu'il nous a laissé de l'épisode d'Arles est, nous l'avons dit, extrêmement remarquable, même littérairement.

« Voilà bien longtemps que j'ai envie d'écrire sur Van Gogh, et je le ferai certainement un beau jour que je serai en train. Pour le moment, je vais raconter à son sujet, ou pour mieux dire à notre sujet, certaines choses aptes à faire cesser une erreur qui a circulé dans certains cercles.

« Le hasard a fait que, durant mon existence, plusieurs hommes qui m'ont fréquenté et discuté avec moi sont devenus fous.

« Les deux frères Van Gogh sont dans ce cas, et quelques-uns, mal intentionnés, d'autres avec naïveté, m'ont attribué leur folie. Certainement quelques-uns peuvent avoir plus ou moins d'ascendant sur leurs amis, mais de là à provoquer la folie, il y a loin. Bien longtemps avant la catastrophe, Vincent m'écrivit de la maison de santé où on le soignait :

« Que vous êtes heureux d'être à Paris ! C'est encore là « où se trouvent les sommités, et certainement vous devriez « consulter un spécialiste pour vous guérir de la folie. » Ne

sommes-nous pas tous un peu fous ? Le conseil était bon, c'est pourquoi je ne l'ai pas suivi, par contradiction sans doute.

« Les lecteurs du *Mercure* ont pu voir, dans une lettre de Vincent, publiée il y a quelques années, l'insistance qu'il mettait à me faire venir à Arles pour fonder, à son idée, un atelier dont je serais le directeur.

« Je travaillais en ce temps à Pont-Aven, en Bretagne, et soit que mes études commencées m'attachaient en cet endroit, soit que par un vague instinct je prévoyais quelque chose d'anormal, je résistai longtemps, jusqu'au jour où, vaincu par les élans sincères d'amitié de Vincent, je me mis en route.

« J'arrivai à Arles fin de nuit et j'attendis le petit jour dans un café de nuit. Le patron me regarda et s'écria : « C'est « vous le copain : je vous reconnais. »

« Un portrait de moi que j'avais envoyé à Vincent est suffisant pour expliquer l'exclamation du patron. Lui faisant voir mon portrait, Vincent lui avait expliqué que c'était un copain qui devait venir prochainement.

« Ni trop tôt, ni trop tard, j'allai réveiller Vincent. La journée fut consacrée à mon installation, à beaucoup de bavardages, à de la promenade pour admirer les beautés d'Arles et des Arlésiennes, dont, entre parenthèse, je n'ai pu me décider à être enthousiaste.

« Dès le lendemain, nous étions à l'ouvrage : lui, en continuation, et moi, à nouveau. Il faut vous dire que je n'ai jamais eu les facilités cérébrales que les autres, sans tourment, trouvent au bout de leur pinceau. Ceux-là débarquent du chemin de fer, prennent leur palette et, en rien de temps, vous campent un effet de soleil. Quand c'est sec, cela va au Luxembourg et c'est signé : Carolus Duran.

PASTORALES. (Martinique.) " *Lithographie* ".

« Je n'admire pas le tableau, mais j'admire l'homme : — lui, si sûr, si tranquille ! — moi, si incertain, si inquiet !

« Dans chaque pays, il me faut une période d'incubation, apprendre chaque fois l'essence des plantes, des arbres, de toute la nature, enfin, si variée et si capricieuse, ne voulant jamais se faire deviner et se livrer.

« Je restai donc quelques semaines avant de saisir clairement la saveur âpre d'Arles et des environs. N'empêche qu'on travaillait ferme, surtout Vincent. Entre deux êtres, lui et moi, l'un était tout volcan et l'autre, bouillant aussi, mais en dedans ; il y avait en quelque sorte une lutte qui se préparait.

« Tout d'abord je trouvai en tout et pour tout un désordre qui me choquait. — La boîte de couleurs suffisait à peine à contenir tous ces tubes pressés, jamais refermés, et malgré tout ce désordre, tout ce gâchis, un tout rutilait sur la toile : dans ses paroles aussi. Daudet, de Goncourt, la Bible brûlaient ce cerveau de Hollandais. A Arles, les quais, les ponts, les bateaux, tout le Midi devenait pour lui la Hollande. Il oubliait même d'écrire le hollandais et, comme on a pu voir par la publication de ses lettres à son frère, il n'écrivait jamais qu'en français, et cela admirablement, avec des *Tant qu'à, quant à* à n'en plus finir.

« Malgré tous mes efforts pour débrouiller dans ce cerveau désordonné une raison logique dans ses opinions critiques, je n'ai pu m'expliquer tout ce qu'il y avait de contradictoire entre sa peinture et ses opinions. Ainsi, par exemple, il avait une admiration sans bornes pour Meissonier et une haine profonde pour Ingres. Degas faisait son désespoir, et Cézanne n'était qu'un fumiste. Songeant à Monticelli, il pleurait.

« Une de ses colères, c'était d'être forcé de me reconnaître une grande intelligence, tandis que j'avais le front trop petit, signe d'imbécillité. Au milieu de tout cela, une grande tendresse, ou plutôt un altruisme d'évangile.

« Dès le premier mois, je vis nos finances en commun prendre les mêmes allures de désordre. Comment faire ? La situation était délicate, la caisse étant remplie, modestement, par son frère, employé dans la maison Goupil ; pour ma part, en combinaison d'échanges de tableaux. Parler : il le fallait, et se heurter contre une susceptibilité très grande. Ce n'est donc qu'avec beaucoup de précautions et bien des manières câlines peu compatibles avec mon caractère, que j'abordai la question. Il faut l'avouer, je réussis plus facilement que le ne l'avais supposé.

« Dans une boîte, tant pour promenades nocturnes et hygiéniques, tant pour le tabac, tant aussi pour dépenses imprévues, y compris le loger. Sur tout cela, un morceau de papier et un crayon pour inscrire honnêtement ce que chacun prenait dans cette caisse. Dans une autre boîte, le restant de la somme divisé en quatre parties pour la dépense de nourriture, chaque semaine. Notre petit restaurant fut supprimé et, un petit fourneau à gaz aidant, je fis la cuisine tandis que Vincent faisait les provisions, sans aller bien loin de la maison. Une fois, pourtant, Vincent voulut faire une soupe, mais je ne sais comment il fit ses mélanges — sans doute comme les couleurs sur ses tableaux — toujours est-il que nous ne pûmes la manger. Et mon Vincent de rire en s'écriant : « Tarascon ! La casquette au père Daudet ! »

« Sur le mur, avec de la craie, il écrivit :

Je suis Saint-Esprit
Je suis sain d'esprit !

« Combien de temps sommes-nous restés ensemble ? Je ne saurais le dire, l'ayant totalement oublié. Malgré la rapidité avec laquelle la catastrophe arriva, malgré la fièvre de travail qui m'avait gagné, tout ce temps me parut un siècle.

« Sans que le public s'en doute, deux hommes ont fait là un travail colossal, utile à tous les deux — peut-être à d'autres. Certaines choses portent leur fruit.

« Vincent, au moment où je suis arrivé à Arles, était en plein dans l'école néo-impressionniste, et il pataugeait considérablement, ce qui le faisait souffrir ; non point que cette école, comme toutes les écoles, soit mauvaise, mais parce qu'elle ne correspondait pas à sa nature si peu patiente et si indépendante.

« Avec tous ses jaunes sur violets, tout ce travail en complémentaires, travail désordonné de sa part, il n'arrivait qu'à de douces harmonies incomplètes et monotones ; le son du clairon.

« J'entrepris la tâche de l'éclairer, ce qui me fut facile, car je trouvai un terrain riche et fécond. Comme toutes les natures originales et marquées au sceau de la personnalité, Vincent n'avait aucune crainte du voisin et aucun entêtement.

« Dès ce jour, mon Van Gogh fit des progrès étonnants ; il semblait entrevoir tout ce qui était en lui, et de là, toute cette série de soleils sur soleils en plein soleil.

« Avez-vous vu le portrait du poète ?

« La figure et les cheveux, jaune de chrome. 1.

« Le vêtement de chrome. 2.

« La cravate jaune de chrome. 3. Avec une épingle émeraude vert émeraude.

« Sur un fond jaune de chrome. 4.

« C'est ce que me disait un peintre italien, et il ajoutait :

« — Tout est jaune : je ne sais plus ce que c'est que la *pintoure* !

« Il serait oiseux d'entrer ici dans des détails de technique. Ceci dit pour vous informer que Van Gogh, sans perdre un pouce de son originalité, a trouvé de moi un enseignement fécond. Et chaque jour il m'en était reconnaissant. Et c'est ce qu'il veut dire quand il écrit à Albert Aurier qu'il doit beaucoup à Paul Gauguin.

« Quand je suis arrivé à Arles, Vincent se cherchait, tandis que moi, beaucoup plus vieux, j'étais un homme fait. A Vincent je dois quelque chose, c'est, avec la conscience de lui avoir été utile, *l'affermissement* de mes idées picturales antérieures ; puis, dans les moments difficiles, je me souviens, grâce à lui, qu'on trouve plus malheureux que soi.

« Quand je lis ce passage : « Le dessin de Gauguin rap-« pelle un peu celui de Van Gogh », je souris.

« Dans les derniers temps de mon séjour, Vincent devint excessivement brusque et bruyant, puis silencieux. Quelques soirs je surpris Vincent qui, levé, s'approchait de mon lit.

« A quoi attribuer mon réveil, en ce moment ?

« Toujours est-il qu'il suffisait de lui dire très gravement :

« Qu'avez-vous, Vincent ? » pour que sans mot dire il se remît au lit, pour dormir d'un sommeil de plomb.

« J'eus l'idée de faire son portrait en train de peindre la nature morte qu'il aimait tant — des tournesols. Et le portrait terminé, il me dit : « C'est bien moi, mais moi devenu « fou. »

« Le soir même, nous allâmes au café : il prit une légère absinthe.

« Soudainement, il me jeta à la tête le verre et son contenu. J'évitai le coup, et, le prenant à bras le corps, je sortis

du café, traversai la place Victor Hugo, et, quelques minutes après, Vincent se trouvait sur son lit où, en quelques secondes, il s'endormit pour ne se réveiller que le matin.

« A son réveil, très calme il me dit :

« — Mon cher Gauguin, j'ai un vague souvenir que je vous ai offensé hier soir.

« — Je vous pardonne volontiers et d'un grand cœur, mais la scène d'hier pourrait se produire à nouveau et si j'étais frappé, je pourrais ne pas être maître de moi et vous étrangler. Permettez-moi donc d'écrire à votre frère pour lui annoncer ma rentrée.

« Quelle journée, mon Dieu !

« Le soir arrivé, j'avais ébauché mon dîner et j'éprouvai le besoin d'aller seul prendre l'air aux senteurs des lauriers en fleurs. J'avais déjà traversé presque entièrement la place Victor-Hugo, lorsque j'entendis derrière moi un petit pas rapide et saccadé, que je connaissais bien. Je me retournai au moment même où Vincent se précipitait sur moi, un rasoir ouvert à la main. Mon regard dut à ce moment être bien puissant, car il s'arrêta et, baissant la tête, il reprit en courant le chemin de la maison.

« Ai-je été lâche en ce moment et n'aurais-je pas dû le désarmer et chercher à l'apaiser ? Souvent j'ai interrogé ma conscience, et je ne me fais aucun reproche.

« Me jette la pierre qui voudra.

« D'une seule traite, je fus à un bon hôtel d'Arles où, après avoir demandé l'heure, je retins une chambre et je me couchai.

« Très agité, je ne pus m'endormir que vers trois heures du matin et je me réveillai assez tard, vers sept heures et demie.

« En arrivant sur la place, je vis rassemblée une grande foule. Près de notre maison, des gendarmes et un petit monsieur au chapeau melon, qui était commissaire de police.

« Voici ce qui s'était passé.

« Van Gogh rentra à la maison et, immédiatement, se coupa l'oreille juste au ras de la tête. Il dut mettre un certain temps à arrêter l'hémorragie, car le lendemain de nombreuses serviettes mouillées s'étalaient sur les dalles des deux pièces du bas.

« Le sang avait sali les deux pièces et le petit escalier qui montait à notre chambre à coucher.

« Lorsqu'il fut en état de sortir, la tête enveloppée, un béret basque tout à fait enfoncé, il alla tout droit dans une maison où, à défaut de payse, on trouve une connaissance, et donna au « fonctionnaire » son oreille bien nettoyée et renfermée dans une enveloppe. « Voici, dit-il, en souvenir de « moi ». Puis il s'enfuit et rentra chez lui où il se coucha et s'endormit. Il eut soin, toutefois, de fermer les volets et de mettre sur une table, près de le fenêtre, une lampe allumée.

« Dix minutes après, toute la rue accordée aux filles de joie était en mouvement et on jasait sur l'événement.

« J'étais loin de me douter de tout cela lorsque je me présentai sur le seuil de notre maison et lorsque le monsieur au chapeau melon me dit à brûle-pourpoint, d'un ton plus que sévère :

« Qu'avez-vous fait, Monsieur, de votre camarade ? » — « Je ne sais. » — « Que si... vous le savez bien... il est mort. »

« Je ne souhaite à personne un pareil moment, et il me fallut quelques longues minutes pour être apte à penser et comprimer les battements de mon cœur.

« La colère, l'indignation, et la douleur aussi, et la honte de tous ces regards, qui déchiraient toute ma personne,

m'étouffaient et c'est en balbutient que je dis : « C'est bien, « monsieur, montons et nous nous expliquerons là-haut ». Dans le lit, Vincent gisait complètement enveloppé par les draps, blotti en chien de fusil : il semblait inanimé. Doucement, bien doucement, je tâtai le corps dont la chaleur annonçait la vie assurément. Ce fut pour moi comme une reprise de toute intelligence et de mon énergie.

« Presque à voix basse, je dis au commissaire de police : « Veuillez, monsieur, réveiller cet homme avec beaucoup de « ménagements et, s'il demande après moi, dites-lui que je « suis parti pour Paris, ma vue pourrait lui être funeste ».

« Je dois avouer qu'à partir de ce moment ce commissaire de police fut aussi convenable que possible et, intelligemment, il envoya chercher un médecin et une voiture.

« Une fois réveillé, Vincent demanda après son camarade, puis sa pipe et son tabac, songea même à demander la boîte qui était en bas et contenait notre argent. Un soupçon, sans doute ! qui m'effleura, étant déjà armé contre toute souffrance.

« Vincent fut conduit à l'hôpital où, aussitôt arrivé, son cerveau commença à battre la campagne.

« Tout le reste, on le sait dans le monde que cela peut intéresser, et il serait inutile d'en parler, si ce n'est cette extrême souffrance d'un homme qui, soigné dans une maison de fous, s'est vu, par intervalles mensuels, reprendre la raison suffisamment pour comprendre son état et peindre avec rage les tableaux admirables qu'on connaît.

« La dernière lettre que j'ai eue était datée d'Auvers, près Pontoise. Il me disait qu'il avait espéré guérir assez pour venir me retrouver en Bretagne, mais aujourd'hui il était obligé de reconnaître l'impossibilité d'une guérison.

« Cher maître (la seule fois qu'il avait prononcé ce mot),

« il est plus digne, après vous avoir connu et vous avoir fait de la « peine, de mourir en bon état d'esprit qu'en état qui dégrade ».

« Et il se tira un coup de pistolet dans le ventre et ce ne fut que quelques heures après, couché sur son lit, et fumant sa pipe, qu'il mourut ayant toute sa lucidité d'esprit, avec amour pour son art et sans haine des autres.

« Dans les *Monstres*, Jean Dolent écrit :

« Quand Gauguin dit « Vincent », sa voix est douce. »

« Ne le sachant pas, mais l'ayant deviné, Jean Dolent a raison.

« On sait pourquoi... »

Quelle fut l'influence de Vincent Van Gogh sur l'évolution artistique de Gauguin ? nous essayerons de préciser cela plus tard ; dans ce chapitre de la vie, nous ne pouvons compter le nom de Vincent que comme une douleur de plus...

D'Arles, Gauguin retourna en Bretagne sans s'arrêter à Paris. Il ne s'établit pas à Pont-Aven, cette fois, mais au Pouldu, autre petit village plus voisin de la mer. Mais là comme à Pont-Aven, il ne tarda pas à devenir le centre d'un groupe d'artistes jeunes, et au Pouldu se transporta l'Ecole de Pont-Aven.

On conteste la réalité de cette Ecole.

« Il n'a pas existé, comme on l'a dit, d'*Ecole de Pont-Aven*[1]. Il y eut simplement là, ainsi qu'au Pouldu, une réunion de jeunes gens, unis par des liens de camaraderie, auxquels le voisinage et l'exemple de Gauguin furent profitables. Celui-ci du reste, ne songea jamais à se donner comme leur maître. En Bretagne, comme ailleurs, il se contenta de produire, appréciant, à sa juste valeur, l'importance des dogmes en peinture. »

1. Jean de Rotonchamp, *loc. cit.*

JEUNES GARÇONS BRETONS (1888).

— Eh bien, l'exemple qu'à de plus jeunes artistes donne un artiste plus âgé n'est-il pas un véritable *enseignement*? Il n'y avait pas d'Ecole ; pourtant il y avait un maître et des disciples.

« Par son exemple, écrit Armand Seguin[1], furent suscités de rudes travailleurs dirigés vers un noble but. C'est reconnaître l'autorité et la logique de sa parole, l'intérêt que l'on ressentait pour elle, l'estime que nous avions pour son carac-

tère. Alors, tout au contraire de nos jours, le talent était respecté dans ce village du Pouldu qui fut semblable au jardin de Platon. Les arts du maître et de ses disciples firent rapidement d'une vulgaire auberge un temple d'Apollon : les murs se couvrirent de décorations qui stupéfiaient le rare voyageur, et nulle surface ne fut épargnée, de nobles sentences encadraient de beaux dessins, les vitres du cabaret devinrent d'éblouissantes verrières. Là, Bernard discuta les

1. *L'Occident*, mars 1903.

nouvelles théories, Filiger remit en lumière les Primitifs religieux, Sérusier chercha la caractéristique du paysan breton. Voici de Hahn qui écouta les bonnes paroles ; sa figure se répète dans une curieuse sculpture, taillée dans le bloc d'un chêne, l'une des plus belles et des plus vivantes que produisit Gauguin. Accroupi dans un coin, de Chamaillard tente ses premiers essais et il peint avec la rage qu'il ne devait pas perdre. »

Soit, il n'y eut pas d'Ecole : « Car Gauguin n'était pas professeur », écrit M. Maurice Denis[1] : « Mais Gauguin était tout de même le maître[2] », et il serait singulièrement injuste de nier « le bel effort d'art de cette Ecole de Pont-Aven, qui aura remué certes autant d'idées, influencé autant d'artistes que, naguère, l'Ecole de Fontainebleau[3] ».

Quoi qu'il en soit, au reste, et maître ou non d'école, Gauguin connut au Pouldu quelques mois heureux. Entouré, aimé, vivant de cette vie de plein air qui lui était nécessaire, il produisit beaucoup, et ses œuvres de cet instant sont peut-être, — impressionnistes encore par quelques recherches d'exécution, mais synthétistes par la composition et symbolistes par la conception, — celles qui le désignèrent les premières à l'attention du monde artiste.

Une exposition s'ensuivit — l'exposition du café Volpini (1889) à l'Exposition universelle, « où parurent groupés, pour la première fois autour de Gauguin, les synthétistes et toute l'Ecole de Pont-Aven, Bernard, Augustin, Laval, Schuffenecker, etc... il faut convenir que cette exposition fait date, inaugure une époque[4] »

---

1. Maurice Denis, *Théories*, p. 192. — 2. *Ibid.*, p. 163. — 3. *Ibid.*, p. 21. — 4. *Ibid.*, p. 162.

CINQUIÈME PÉRIODE

(1889-1893)

TAHITI

C'est à son retour du Pouldu que j'eus l'honneur de connaître Gauguin.

Comme toujours, Paris lui restant hostile, il se proposait, à peine arrivé, d'en partir et, cette fois, d'aller le plus loin possible pour revenir le plus tard possible.

Campé, d'abord chez Émile Schuffenecker encore, puis dans une étroite chambre garnie, — et travaillant alors dans l'atelier de M. Daniel de Montfreid, peintre de talent qu'il avait connu au retour de la Martinique, — il ne pouvait malgré la complaisance de ces amis, travailler chez eux comme il eût fait chez lui, en pleine indépendance. Et com-

ment s'affranchir, pourtant, de ces sympathiques sujétions, les marchands continuant à lui résister ?

Un soir, au café Voltaire, où se réunissaient, le samedi, autour de Verlaine, un grand nombre de poètes et quelques artistes, il me confia son désir d'un nouvel exil.

« — L'expérience que j'ai faite à la Martinique, me dit-il, est décisive. Là seulement je me suis senti vraiment moi-même, et c'est dans ce que j'en ai rapporté qu'il faut me chercher, si l'on veut savoir qui je suis, plus encore que dans mes œuvres de Bretagne, parce qu'en Bretagne je suis maintenant trop connu... Il faut parler, discuter à n'en plus finir... Ce sont les inconvénients de la gloire, ajouta-t-il avec son sourire amer. Eh bien, je veux aller à Tahiti, et il me faut de l'argent. Une dizaine de milliers de francs... Je crois qu'une vente, bien préparée, d'une trentaine de tableaux de la Martinique, de la Bretagne et d'Arles pourrait me les donner. Mais cette préparation est délicate. Je ne vois rien de mieux qu'un article retentissant dans un grand journal, article qui servirait ensuite de préface au catalogue, mais un article de qui ?

Le lendemain j'allai voir Mallarmé.

On sait que Mallarmé a été, pour les écrivains de la génération symboliste, mieux qu'un maître : un ami aîné, un débrouilleur d'âme, presque un directeur de conscience. Pour moi, depuis longtemps déjà, je lui vouais un culte. Dans les circonstances difficiles, c'est toujours à lui que je demandais conseil.

J'avais, quelques jours auparavant, conduit Gauguin chez Mallarmé. Entre le grand poète et le grand artiste, qui l'un l'autre de loin s'appréciaient, s'estimaient hautement par leurs œuvres, une intimité spirituelle s'était bien vite établie. J'étais donc assuré de trouver auprès de Mallarmé l'indication nécessaire. Sans hésiter, il me dit :

« Voyez Mirbeau. »

Je fis, de la tête, oui, puis non.

Mallarmé sourit.

« Soit, conclut-il. Je le verrai. »

Dès la fin de la semaine, il m'écrivait que M. Mirbeau nous attendait chez lui, tel jour, Gauguin et moi, pour déjeuner.

Le 16 février 1891, paraissait, à *l'Echo de Paris*, l'article désiré, — « l'article retentissant ».

Il devait avoir tout l'effet que Gauguin s'en était promis. Pour la première fois les amateurs parurent se douter de son existence. L'article de M. Mirbeau, reproduit au catalogue de la vente, attira une foule à l'hôtel Drouot[1].

On relira sans doute avec plaisir, ici, les principaux passages de cette chronique éloquente.

« J'apprends que M. Paul Gauguin va partir pour Tahiti. Son intention est de vivre là, plusieurs années, seul, d'y construire sa hutte, d'y retravailler à neuf à des choses qui le hantent. Le cas d'un homme fuyant la civilisation, recherchant volontairement l'oubli et le silence, pour mieux se sentir, pour mieux écouter les voix intérieures qui s'étouffent au bruit de nos passions et de nos disputes, m'a paru curieux et touchant. Paul Gauguin est un artiste très exceptionnel, très troublant, qui ne se manifeste guère au public et que, par conséquent, le public connaît peu. Je m'étais bien des fois promis de parler de lui. Hélas ! je ne sais pourquoi, il me semble que l'on n'a plus le temps de rien. Et puis, j'ai peut-être reculé devant la difficulté d'une telle tâche et la crainte de mal parler d'un homme pour qui je professe une haute et

1. La vente atteignit le chiffre de 9.860 francs.

toute particulière estime. Fixer en notes brèves et rapides la signification de l'art si compliqué et si primitif, si clair et si divin, si barbare et si raffiné de Gauguin, n'est-ce point chose irréalisable, je veux dire au-dessus de mes forces ? Pour faire comprendre un tel homme et une telle œuvre, il faudrait des développements que m'interdit la parcimonieuse exigence d'une chronique. Cependant, je crois qu'en indiquant, tout d'abord, les attaches intellectuelles de Gauguin, et en résumant, par quelques traits caractéristiques, sa vie étrange et tourmentée, l'œuvre s'éclaire, elle-même, d'un vive lumière... »

Suivent des notes sur les ascendances et sur la jeunesse de l'artiste.

« En dépit de son apparente robustesse morale, Gauguin est une nature inquiète, tourmentée d'infini. Jamais satisfait de ce qu'il a réalisé, il va, cherchant, toujours, un au-delà. Il sent qu'il n'a pas donné de lui tout ce qu'il en peut donner. Des choses confuses s'agitent en son âme ; des aspirations vagues et puissantes tendent son esprit vers des voies plus abstraites, des formes d'expression plus hermétiques. Et sa pensée se reporte aux pays de lumière et de mystère qu'il a jadis traversés. Il lui semble qu'il y a là, endormis, inviolés, des éléments d'art nouveaux, et conformes à son rêve. Puis c'est la solitude, dont il a tant besoin ; c'est la paix et c'est le silence, où il s'écoutera mieux, où il se sentira vivre davantage. Il part pour la Martinique. Il y reste deux ans, ramené par la maladie ; une fièvre jaune dont il a failli mourir, et dont il est des mois et des mois à guérir. Mais il a rapporté une suite d'éblouissantes et sévères toiles, où il a conquis, enfin, toute sa personnalité, et qui marquent un progrès énorme, un acheminement rapide vers l'art espéré. Les formes ne s'y montrent plus seulement dans leur extérieure apparence ; elles

révèlent l'art d'esprit de celui qui les a comprises et exprimées ainsi. Il y a, dans ces sous-bois aux végétations, aux flores monstrueuses, aux formidables coulées de soleil, un mystère presque religieux, une abondance sacrée d'Eden. Et le dessin s'est assoupli, amplifié : il ne dit plus que les choses essentielles, la pensée. Le rêve le conduit, dans la majesté des contours, à la synthèse spirituelle, à l'expression éloquente et profonde. Désormais, Gauguin est maître de lui. Sa main est devenue l'esclave, l'instrument docile et fidèle de son cerveau. Il va pouvoir réaliser l'œuvre tant cherchée.

« Œuvre étrangement cérébrale, passionnante, inégale encore, mais jusque dans ses inégalités, poignante et superbe. Œuvre douloureuse, car, pour la comprendre, pour en ressentir le choc, il faut avoir soi-même connu la douleur, — et l'ironie de la douleur, qui est le seuil du mystère. Parfois, elle s'élève jusqu'à la hauteur d'un mystique acte de foi ; parfois elle s'efface et grimace dans les ténèbres du doute. Et, toujours émane d'elle l'amer et violent arome des poisons de la chair. Il y a dans cette œuvre un mélange éclatant et savoureux de splendeur barbare, de liturgie catholique, de rêverie hindoue, d'imagerie gothique, de symbolisme obscur et subtil ; il y a des réalités âpres et des vols éperdus de poésie par où Gauguin crée un art absolument personnel et tout nouveau ; art de peintre et de poète, d'apôtre et de démon, et qui angoisse.

« Dans la campagne toute jaune, d'un jaune agonisant, en haut du coteau breton qu'une fin d'automne tristement jaunit, en plein ciel un calvaire s'élève, un calvaire de bois mal équarri, pourri, disjoint, qui étend dans l'air ses bras gauchis. Le Christ, telle une divinité papoue, sommairement taillé dans un tronc d'arbre par un artiste local, le Christ piteux et

barbare est peinturluré de jaune. Au pied du calvaire, des paysannes se sont agenouillées. Indifférentes, le corps affaissé pesamment sur la terre, elles sont venues là parce que c'est la coutume de venir là, un jour de pardon. Mais leurs yeux et leurs lèvres sont vides de prières. Elles n'ont pas une pensée, pas un regard pour l'image de Celui qui mourut de les aimer. Déjà, enjambant des haies et fuyant sous les pommiers rouges, d'autres paysannes se hâtent vers leur bauge, heureuses d'avoir fini leurs dévotions. Et la mélancolie de ce Christ de bois est indicible. Sa tête a d'affreuses tristesses ; sa chair maigre a comme des regrets de la torture ancienne, et il semble se dire, en voyant à ses pieds cette humanité misérable et qui ne comprend pas : « Et pourtant, si mon martyre avait été inutile ? »

« Telle est l'œuvre qui commence la série des toiles symboliques de Gauguin. Je ne puis malheureusement pas m'étendre davantage sur cet art qu'il me plairait tant à étudier dans ses différentes expressions : la sculpture, la céramique, la peinture. Mais j'espère que cette brève description suffira à révéler l'état d'esprit si spécial de cet artiste, aux hautes visées, aux nobles vouloirs.

« Il semble que Gauguin, parvenu à cette hauteur de pensée, à cette largeur de style, devrait acquérir une sérénité, une tranquillité d'esprit, du repos. Mais non. Le rêve ne se repose jamais dans cet ardent cerveau; il grandit et s'exalte à mesure qu'il se formule davantage. Et voilà que la nostalgie lui revient de ces pays où s'égrenèrent ses premiers songes. Il voudrait revivre, solitaire, quelques années, parmi les choses qu'il a laissées de lui, là-bas. Ici, peu de tortures lui furent épargnées ; et les grands chagrins l'ont accablé. Il a perdu un ami tendrement aimé, tendrement admiré, ce pauvre Vincent

LE CALVAIRE.

Van Gogh, un des plus magnifiques tempéraments de peintre, une des plus belles âmes d'artiste en qui se confia notre espoir. Et puis la vie a des exigences implacables. Le même besoin de silence, de recueillement, de solitude absolue, qui l'avait poussé à la Martinique, le pousse cette fois, plus loin encore, à Tahiti, où la nature s'adapte mieux à son rêve, où il espère que l'océan Pacifique aura pour lui des caresses plus tendres, un vieil et sûr amour d'ancêtre retrouvé.

« Où qu'il aille, Paul Gauguin peut être assuré que notre piété l'accompagnera. »

Grâce à l'obligeante entremise d'Ary Renan, le directeur des Beaux-Arts confia à Gauguin une mission artistique — et gratuite, mais avec promesse d'achat d'œuvres au retour.

Gauguin avait la joie silencieuse. Au banquet d'adieu, très simple, que nous lui offrîmes — nous, ses amis : Odilon Redon, Jean Dolent, Eugène Carrière, Albert Aurier, Jean Moréas, Julien Leclercq, Edouard Dubus, Mme Rachilde, Alfred Vallette, Saint-Pol Roux... — il put à peine répondre aux fines et affectueuses paroles que lui adressa, au nom de tous, Jean Dolent.

C'était le 23 mars. Le 4 du mois suivant, il nous quittait.

Le 8 juin, dans la nuit après soixante-trois jours de traversée, soixante-trois jours, pour moi, de fièvreuse attente, nous aperçumes des feux bizarres qui évoluaient en zigzags sur la mer. Sur un ciel sombre se détachait un côme noir à dentelures.

Nous tournions Moréa pour découvrir Tahiti.

Quelques heures après, le petit jour s'annonçait, et, nous approchant avec lenteur des récifs, nous entrions dans la passe et nous mouillions sans avaries dans la rade.

Le premier aspect de cette partie de l'Ile n'a rien d'extraordinaire, rien, par exemple, que se puisse comparer à la magnifique baie de Rio de Janeiro.

C'est le sommet d'une montagne submergée aux jours anciens des déluges. L'extrême pointe seule dominait les eaux : une famille s'y réfugia, y fit souche, et les coraux aussi grimpèrent, entourant le pic, développant avec les siècles une terre nouvelle. Elle continue à s'étendre, mais elle garde de ses origines un caractère de solitude et de réduction que la mer accentue de son immensité.

A dix heures du matin, je me présentai chez le gouverneur, le nègre Lacascade, qui me reçut comme un homme d'importance.

Je devais cet honneur à la mission que m'avait confiée — je ne sais trop pourquoi — le gouvernement français. Mission *artistique*, il est vrai ; mais ce mot, dans l'esprit du nègre, n'était que le synonyme officiel d'espionnage, et je fis de vains efforts pour le détromper. Tout le monde, autour de lui, partagea son erreur, et, quand je dis que ma mission était gratuite, personne ne voulut me croire.

La vie, à Papeete, me devint bien vite à charge.

C'était l'Europe, — l'Europe dont j'avais cru m'affranchir ! — sous les espèces aggravantes encore du snobisme colonial, l'imitation, grotesque jusqu'à la caricature, de nos mœurs, modes, vices et ridicules civilisés.

Avoir fait tant de chemin pour trouver cela, cela même que je fuyais !

Pourtant, un événement public m'intéressa.

En ce temps-là, le roi Pomaré était mortellement malade, et, chaque jour, on s'attendait à la catastrophe.

Peu à peu, la ville avait pris un aspect singulier.

Tous les Européens, commerçants, fonctionnaires, officiers et soldats, continuaient à rire et à chanter dans les rues, tandis que les naturels, avec des airs graves, s'entretenaient à voix basse autour du palais. Dans la rade, un mouvement anormal de voiles orangées sur la mer bleue, avec le fréquent et brusque étincellement argenté, sous le soleil, de la ligne des récifs : c'étaient les habitants des îles voisines, qui accouraient pour assister aux derniers moments de leur roi, à la prise de possession définitive de leur empire par la France.

Des signes d'en haut les avaient avertis : car, chaque fois qu'un roi doit mourir, les montagnes se tachent de plaques sombres sur certains versants, au coucher du soleil.

Le roi mourut et fut, dans son palais, en grand costume d'amiral, exposé aux yeux de tous.

Là, je vis la reine. Maraû, tel était son nom, ornait de fleurs et d'étoffes le salon royal. Comme le directeur des travaux publics me demandait un conseil pour ordonner *artistement* le décor funéraire, je lui indiquai la reine qui, avec le bel instinct de sa race, répandait la grâce autour d'elle et faisait un objet d'art de tout ce qu'elle touchait.

Mais je ne la compris qu'imparfaitement à cette première entrevue. Déçu par des êtres et des choses si différents de ce que j'avais désiré, écœuré par toute cette trivialité européenne, trop récemment débarqué pour avoir pu démêler ce qui persiste de national dans cette race vaincue, de réalité foncière et de beauté primitive sous le factice et désobligeant placage de nos importations, j'étais en quelque sorte aveugle. Aussi ne vis-je en cette reine, d'un âge déjà mûr, qu'une femme ordinaire, épaisse, avec de nobles restes. Quand je la revis, plus tard, je rectifiai mon premier jugement, je subis l'ascendant de son « charme maori ». En dépit de tous mélanges, le type tahitien était, chez elle, très pur. Et puis, le souvenir de l'aïeul, le grand chef Tati, lui donnait,

comme à son frère, comme à toute sa famille, des dehors de grandeur vraiment imposants. Elle avait cette majestueuse forme sculpturale de là-bas, ample à la fois et gracieuse, avec ces bras qui sont les deux colonnes d'un temple, simples, droits, la ligne horizontale et longue des épaules, et le haut vaste se terminant en pointe, construction corporelle qui évoque invinciblement dans ma pensée le Triangle de la Trinité. Dans ses yeux brillait parfois comme un pressentiment vague des passions qui s'allument brusquement et embrasent aussitôt la vie d'alentour, et c'est ainsi peut-être que l'Ile elle-même a surgi de l'Océan et que les plantes y ont fleuri au rayon du premier soleil...

Tous les Tahitiens se vêtirent de noir et, deux jours durant, on chanta des iménés de deuil, des chants de mort. Je croyais entendre la Sonate Pathétique.

Vint le jour de l'enterrement.

A dix heures du matin, on partit du palais. La troupe et les autorités, casques blancs, habits noirs, et les naturels dans leur costume attristé. Tous les districts marchaient en ordre, et le chef de chacun d'eux portait la pavillon français.

Au bourg d'Aruë, on s'arrêta. Là se dressait un monument indescriptible, qui formait, avec le décor végétal de l'atmosphère, le plus pénible contraste : amas informe de pierres de corail reliées par du ciment.

Lacascade prononça un discours, cliché connu, qu'un interprète traduisit ensuite pour l'assistance française. Puis, le pasteur protestant fit un prêche. Enfin, Tati, frère de la reine, répondit, et ce fut tout: on partait ; les fonctionnaires s'entassaient dans des carrioles ; cela rappelait quelque « retour de course ».

Sur la route, à la débandade, l'indifférence des Français donnant le ton, tout ce peuple, si grave depuis plusieurs jours, recommençait à rire. Les vahinés reprenaient le bras de leurs tanés, parlaient haut, dodelinaient des fesses, tandis que leurs larges pieds nus foulaient lourdement la poussière du chemin.

Près de la rivière de la Fatua, éparpillement général. De place en place, cachées entre les cailloux, les femmes s'accroupissaient dans l'eau, leurs jupes soulevées jusqu'à la ceinture, rafraîchissant leurs hanches et leurs jambes irritées par la marche et la chaleur. Ainsi purifiées, elles reprenaient le chemin de Papeete, la poitrine en avant, les deux coquillages qui terminent le sein pointant sous la mousseline du corsage, avec la grâce et l'élasticité de jeunes bêtes bien portantes. Un parfum mélangé, animal, végétal, émanait d'elles, le parfum de leur sang et le parfum de la fleur de gardénia — *tiaré* — qu'elles portaient toutes dans les cheveux.

— *Téïné mérahi noa noa* (maintenant bien odorant), disaient-elles.

Eux-mêmes, les habitants de Papeete, tant les naturels que les blancs, ne tardèrent pas à oublier le défunt. Ceux qui étaient venus des îles voisines, pour assister aux royales obsèques, partirent ; encore une fois la mer bleue se sillonna de mille voiles orangées, et tout rentra dans l'ordre habituel.

Il n'y avait qu'un roi de moins.

Avec lui disparaissaient les derniers vestiges des traditions anciennes. Avec lui se fermait l'histoire maorie. C'était bien fini. La civilisation, hélas ! — soldatesque, négoce et fonctionnarisme, — triomphait.

Une tristesse profonde s'empara de moi. Le rêve qui m'avait amené à Tahiti recevait des faits un démenti brutal. C'était la Tahiti d'autrefois que j'aimais. Celle du présent me faisait horreur.

A voir, pourtant, la persistante beauté physique de la race, je ne pouvais me persuader qu'elle n'eût rien, nulle part, sauvegardé de sa grandeur antique, de ses mœurs personnelles et naturelles, de ses croyances, de ses légendes. Mais, les traces de ce passé, s'il a laissé des traces, comment les découvrir, tout seul ? les reconnaître, sans indication ? Ranimer le feu dont les cendres mêmes sont dispersées ?

Si fort que je sois abattu, je n'ai pas coutume de quitter la partie sans avoir tout tenté, et « l'impossible », pour vaincre.

Ma résolution bientôt fut prise : je partirai de Papeete, je m'éloignerai du centre européen.

Je pressentais qu'en vivant tout à fait de la vie des naturels, avec eux, dans la brousse, je parviendrais, à force de patience, à capter la confiance des Maoris et que je saurais.

Et, un matin, je m'en allai, dans la voiture qu'un officier avait gracieusement mise à ma disposition, à la recherche de « ma case ».

Ma vahiné m'accompagnait : Titi elle se nommait. Sang mêlé d'anglais et de tahitien, elle parlait un peu le français. Elle avait mis, pour cette promenade, sa plus belle robe ; le tiaré à l'oreille, son chapeau, en fils de canne, orné, au-dessus du ruban, de fleurs en paille et d'une garniture de coquillages orangés, ses cheveux noirs et longs déroulés sur ses épaules, fière d'être en voiture, fière d'être élégante, fière d'être la vahiné d'un homme qu'elle croyait important et riche, elle était ainsi vraiment jolie, et toute sa fierté n'avait rien de ridicule, tant l'air majestueux sied à cette race. Elle garde, d'une longue histoire féodale et d'une interminable lignée de grands chefs, le pli superbe de l'orgueil. Je savais bien que son amour, très intéressé, n'eût guère pesé plus lourd, dans des esprits parisiens, que la complaisance vénale d'une fille. Mais il y a autre chose dans la folie amoureuse d'une courtisane maorie que dans la passivité d'une courtisane parisienne, autre chose ! Il y a l'ardeur du sang, qui appelle l'amour comme son aliment essentiel et qui l'exhale comme son parfum fatal. Ces yeux-là et cette bouche ne pouvaient mentir : désintéressés ou non, c'est bien d'amour qu'ils parlaient...

La route fut assez vite parcourue. Quelques causeries insignifiantes. Paysage riche et monotone. Toujours, sur la droite, la mer, les récifs de corail et les nappes d'eau qui, parfois, s'élevaient en fumée, quand se faisait trop brusque la rencontre de

la lame et du roc. A gauche, la brousse avec une perspective de grands bois.

A midi, nous achevions notre quarante-cinquième kilomètre et nous atteignions le district de Mataïéa.

Je visitai le district et je finis par trouver une assez belle case, que son propirétaire me céda en location. Il s'en construisait une autre, à côté, pour l'habiter.

Le lendemain soir, comme nous revenions à Papeete, Titi me demanda si je voulais bien la prendre avec moi :

— Plus tard, dans quelques jours, quand je serai installé.

Titi avait, à Papeete, une terrible réputation, ayant successivement enterré plusieurs amants. Ce n'est pas là ce qui m'eût éloigné d'elle. Mais, demi-blanche, et malgré les traces de profondes caractéristiques originelles et très maories, elle avait, à de nombreux contacts, beaucoup perdu de ses « différences » de race. Je sentais qu'elle ne pouvait rien m'apprendre de ce que je désirais savoir, rien me donner du bonheur particulier que je voulais.

— Et puis, me disais-je, à la campagne, je trouverai ce que je cherche, et je n'aurai que la peine de choisir.

D'un côté, la mer ; de l'autre, la montagne, la montagne béante : crevasse énorme que bouche, adossé au roc, un vaste manguier.

Entre la montagne et la mer s'élève ma case, en bois de bourao.

Près de la case que j'habite, il y en a une : *faré amu* (maison pour manger).

Matin.

Sur la mer, contre le bord, je vois la pirogue, et dans la pirogue une femme demi-nue. Sur le bord, un homme, dévêtu de même. A côté de l'homme, un cocotier malade, aux feuilles recroquevillées, semble un immense perroquet dont la queue dorée retombe et qui tient dans ses serres une grosse grappe de cocos. L'homme

lève de ses deux mains, dans un geste harmonieux, une hache pesante, qui laisse, en haut son empreinte bleue sur le ciel argenté, en bas son incision rose sur l'arbre mort où vont revivre, en un instant de flammes, les chaleurs séculaires thésaurisées.

Sur le sol pourpre, de longues feuilles serpentines d'un jaune métallique me semblaient les traits d'une écriture secrète, religieuse, d'un vieil orient. Elles formaient sensiblement ce mot sacré, d'origine océanienne : ATUA — Dieu — le Taâta, ou Takata, ou Tathagata, qui, à travers l'Inde, rayonna partout. Et je me remémorais, comme un conseil de mysticisme opportun dans ma belle solitude et dans ma belle pauvreté, ces paroles du Sage :

Aux yeux de Tathagata, les plus splendides magnificences des rois et de leurs ministres ne sont que du crachat et de la poussière ;

A ses yeux, la pureté et l'impureté sont comme la danse des six nagas ;

A ses yeux, le recherche de la voie de Buddha est semblable à des fleurs.

Dans la pirogue, la femme rangeait quelques filets.

La ligne bleue de la mer était fréquemment rompue par le vert de la crête des lames retombant sur les brisants de corail.

Soir.

J'étais allé fumer une cigarette, sur le sable, au bord de la mer.

Le soleil, rapidement descendu sur l'horizon, se cachait à demi déjà derrière l'île Moréa, que j'avais à ma droite. Les oppositions de lumière découpaient nettement et fortement en noir, sur les ardeurs violettes du ciel, les montagnes, dont les arêtes dessinaient d'anciens châteaux crénelés.

Est-ce sans motifs que des visions féodales me poursuivent devant ces architectures naturelles ? Là-bas, ce sommet a la forme d'un cimier gigantesque. Les flots, autour de lui, qui font

ÉTUDE DE TÊTES.

le bruit d'une foule immense, ne l'atteindront jamais. Debout parmi les splendeurs en ruines, le cimier reste seul, protecteur ou témoin, voisin des cieux. Je sens qu'un regard caché plonge, du haut de cette tête, dans les eaux où fut engloutie la famille des vivants après qu'ils eurent commis le péché de la tête : et de la fissure vaste où serait la bouche, je sens fluer l'ironie ou la pitié d'un sourire sur les eaux où dort le passé...

La nuit tomba vite, Moréa dormait.

Le silence ! J'apprenais à connaître le silence d'une nuit tahitienne.

Je n'entendais que les battements de mon cœur dans le silence.

Mais les rayons de la lune, à travers les bambous également distants entre eux de ma case, venaient jouer jusque sur mon lit.

Et ces clartés régulières me suggéraient l'idée d'un instrument de musique, le pipeau des anciens, que les Maoris connaissent et qu'ils nomment *vivo*. La lune et les bambous le dessinaient, exagéré : tel, c'est un instrument silencieux, tout le jour durant ; la nuit, dans la mémoire et grâce à la lune, il redit au songeur les airs aimés. Je m'endormis à cette musique.

Entre le ciel et moi, rien, que le grand toit élevé, frêle, en feuilles de pandanus, où nichent les lézards.

J'étais bien loin de ces prisons, les maisons européennes !

Une case maorie ne retranche point l'homme de la vie, de l'espace, de l'infini...

Cependant je me sentais, là, bien seul.

De part et d'autre, les habitants du district et moi, nous nous observions, et la distance, entre nous, restait entière.

Dès le lendemain, j'avais épuisé mes provisions. Que faire ? Je m'étais imaginé qu'avec de l'argent je trouverais tout le nécessaire de la vie. Je m'étais trompé. Franchi le seuil de la ville, c'est à la nature qu'on doit s'adresser pour vivre, et elle est riche,

elle est généreuse, elle ne refuse rien à qui va lui demander sa part des trésors dont elle a d'inépuisables réserves dans les arbres, dans la montagne, dans la mer. Mais il faut savoir grimper aux arbres élevés, il faut pouvoir aller dans la montagne et en revenir chargé de fardeaux pesants, savoir prendre le poisson, pouvoir plonger, arracher dans le fond de la mer le coquillage solidement attaché au caillou ; il faut savoir, il faut pouvoir !

J'étais donc, moi, le civilisé, singulièrement inférieur, dans la circonstance, aux sauvages. Et je les enviais. Je les regardais vivre, heureux, paisibles, autour de moi, sans plus d'effort qu'il n'est essentiel au quotidien des besoins, sans le moindre souci de l'argent : à qui vendre, quand les biens de la nature sont à la portée de la main ?

Or, comme assis, l'estomac vide, sur le seuil de ma case, je songeais tristement à ma situation, aux obstacles imprévus, peut-être insurmontables, que la nature crée, pour se défendre de lui, entre elle et celui qui vient de la civilisation, j'aperçus un indigène qui gesticulait vers moi en criant. Les gestes, très expressifs, traduisaient les paroles, et je compris : mon voisin m'invitait à dîner. D'un signe de tête je refusai. Puis, également honteux, je crois, et d'avoir subi l'offre de l'aumône et de l'avoir repoussée, je rentrai dans ma case.

Quelques minutes après, une petite fille déposait devant ma porte, sans rien dire, des légumes cuits et des fruits, proprement entourés de feuilles vertes, fraîches cueillies. J'avais faim. Sans rien dire non plus, j'acceptai.

Un peu plus tard, l'homme passa ma case et, en souriant, sans s'arrêter, me dit, sur le ton interrogatif :

— *Païa* ?

Je devinai : « Es-tu satisfait ? »

Ce fut, entre ces sauvages et moi, le commencement de l'apprivoisement réciproque.

« Sauvages ! » Ce mot me venait inévitablement aux lèvres,

quand je considérais ces êtres noirs, aux dents de cannibales. Déjà, pourtant, j'entrevoyais leur grâce réelle, étrange... Cette petite tête brune aux yeux placides, contre terre, sous des touffes de larges feuilles de giromon, ce petit enfant qui m'étudiait à mon insu, un matin, et qui s'enfuit quand mon regard rencontra le sien...

Ainsi qu'eux pour moi, j'étais pour eux un objet d'observation, un motif d'étonnement : l'inconnu de tous, l'ignorant de tout. Car je ne savais ni la langue, ni les usages, ni même l'industrie la plus initiale, la plus nécessaire. Comme chacun d'eux pour moi, j'étais pour chacun d'eux un sauvage.

Et, d'eux et de moi, qui avait tort ?

J'essayais de travailler : notes et croquis de toutes sortes.

Mais le paysage, avec ses couleurs franches, violentes, m'éblouissait, m'aveuglait. J'étais toujours incertain, je cherchais, je cherchais...

C'était si simple pourtant, de peindre comme je voyais, de mettre sans tant de calcul, un rouge près d'un bleu ! Dans les ruisseaux, au bord de la mer, des formes dorées m'enchantaient : pourquoi hésitais-je à faire couler sur ma toile toute cette joie de soleil ?

Ah ! vieilles routines d'Europe ! timidités d'expression de races dégénérées !

Pour m'initier au caractère si particulier d'un visage tahitien, je désirais depuis longtemps faire le portrait d'une de mes voisines une jeune femme de pure extraction tahitienne.

Un jour, elle s'enhardit jusqu'à venir voir dans ma case des photographies de tableaux, dont j'avais tapissé un des murs de ma chambre. Elle regarda longuement, avec un intérêt tout spécial, l'*Olympia*.

— Qu'en penses-tu ? lui dis-je. (J'avais appris quelques mots

de tahitien, depuis deux mois que je ne parlais plus le français).

Ma voisine me répondit :

— Elle est très belle.

Je souris à cette réflexion et j'en fus ému. Avait-elle donc le sens du beau ? Mais que diraient d'elle les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts !

Elle ajouta tout à coup, après ce silence sensible qui préside à la déduction des pensées :

— C'est ta femme ?

— Oui.

Je fis ce mensonge ! Moi, le *tané* de *la belle Olympia* !

Pendant qu'elle examinait curieusement quelques compositions religieuses des primitifs italiens, je me hâtai, sans qu'elle me vit, d'esquisser son portrait.

Elle s'en aperçut, fit une moue fâchée, dit nettement :

— *Aïta* (non) !

Et se sauva.

Une heure après, elle était revenue, vêtue d'une belle robe, le tiaré à l'oreille. Coquetterie? Le plaisir de céder, parce qu'on le veut, après avoir résisté ? Ou le simple attrait, universel, du fruit défendu, se le fût-on interdit soi-même ? Ou, plus simple encore, le caprice, sans autre mobile, le pur caprice dont les Maories sont si coutumières ?

Je me mis sans retard au travail, sans retard et avec fièvre. J'avais conscience que mon examen de peinture comportait une prise de possession physique et morale du modèle, comme une sollicitation tacite, pressante, irrésistible.

Elle était peu jolie, selon nos règles esthétiques.

Elle était belle.

Tous ses traits concertaient une harmonie raphaëllique par la rencontre des courbes, et sa bouche avait été modelée par un sculpteur qui sait mettre dans une seule ligne en mouvement toute la joie et toute la souffrance mêlées.

Je travaillais en hâte, me doutant bien que cette volonté n'était pas fixe, en hâte et passionnément. Je frémissais de lire dans ces grands yeux tant de choses : le peur et le désir de l'inconnu ; la mélancolie de l'amertume, expérimentée, qui est au fond du plaisir ; et le sentiment d'une maîtrise de soi, *involontaire et souveraine.* De tels êtres, s'ils se donnent, semblent nous céder : c'est à eux-mêmes qu'ils cèdent. En eux réside une force contenue de surhumaine, ou peut-être de divinement animale essence.

Maintenant, je travaillais plus librement, mieux.

Mais ma solitude m'était à charge.

Je voyais bien des jeunes femmes, dans le district, bien des jeunes filles à l'œil tranquille, de pures Tahitiennes, et quelqu'une d'entre elles eût volontiers peut-être partagé ma vie. Je n'osais les aborder. Elles m'intimidaient vraiment, avec leur regard assuré, la dignité de leur maintien, la fierté de leur allure.

Toutes, pourtant, veulent être « prises », prises littéralement (*maü*, saisir), brutalement, sans un mot. Toutes ont le désir latent du viol : c'est par cet acte d'autorité du mâle, qui laisse à la volonté féminine sa pleine irresponsabilité, — car, ainsi, elle n'a pas consenti, — que l'amour durable doit commencer. Il se pourrait qu'il y eût un grand sens au fond de cette violence, d'abord si révoltante. Il se pourrait aussi qu'elle eût son charme sauvage. Et j'y rêvais bien ; mais je n'osais.

Et puis, on disait de plusieurs qu'elles étaient malades, malades de ce mal que les Européens apportent aux sauvages comme un premier degré, sans doute, d'initiation à la vie civilisée...

Et quand les vieillards me disaient, en me montrant l'une d'elles :

— *Maü téra* (prends celle-ci), je ne me sentais ni l'audace ni la confiance nécessaires.

Je fis savoir à Titi que je la recevrais avec plaisir.

Elle vint aussitôt.

L'essai me réussit mal, et je pus apprécier, à l'ennui que j'éprouvai dans la compagnie de cette femme habituée au luxe banal des

fonctionnaires, quels réels progrès j'avais faits déjà dans la bonne sauvagerie.

Au bout de quelques semaines, nous nous séparâmes pour toujours, Titi et moi.

De nouveau seul[1].

Le civilisé s'initia vite à la bonne sauvagerie, vite aussi se fit aimer des bons sauvages, aussi sincèrement que lui-même les aimait. Tout ce qui, des antiques traditions de la race, persistait encore dans leur mémoire, ils le confièrent volontiers à l'artiste qui les interrogeait avec tant de réelle et compréhensive sympathie. Et l'artiste au travail les écoute autant qu'il les regarde. Ce n'est pas seulement leur vérité personnelle qu'ils lui révèlent, c'est sa propre vérité aussi, c'est la vérité universelle...

Oui, les sauvages ont enseigné bien des choses au vieux civilisé, bien des choses de la science de vivre, ces ignorants, et de l'art d'être heureux. Surtout, ils m'ont fait me mieux connaître moi-même, ils m'ont dit ma propre vérité.

— Etait-ce là ton Secret, monde mystérieux ? O monde mystérieux d'être la Toute Clarté, tu as fait en moi la lumière, et j'ai grandi dans l'admiration de ton antique beauté, qui est la jeunesse immémoriale de la Nature. Et je suis devenu meilleur d'avoir compris et d'avoir aimé ton âme humaine, — une fleur qui achève de fleurir et dont personne, désormais, ne respirera plus l'odeur[2].

Enfin, il dut revenir. Son absence avait duré deux années et quatre mois.

---

1. Ces pages sont extraites de *Noa-Noa*, le livre que nous écrivîmes en collaboration, Gauguin et moi, sur son premier séjour à Tahiti et dont il sera reparlé plus loin.

2. *Noa-Noa*.

Je le retrouvai, en le revoyant, étonnamment rajeuni.

— Oui, me dit-il, deux ans de plus et vingt ans de moins !... Pourvu que je ne perde pas en vingt jours de Paris ma provision de jeunesse océanienne...

Pécuniairement, la situation n'était pas plus brillante au retour de Tahiti qu'elle n'avait été au retour de la Martinique. Mais quelle œuvre abondante, et qu'elle me parut belle, dans les conditions pourtant défavorables où d'abord elle me fut présentée : toiles étalées à terre, sans cadres et même sans châssis ! — Il fallait montrer tout cela au public, dans de bonnes conditions, et le plus vite possible.

Gauguin s'entendit avec M. Durand-Ruel. L'exposition fut décidée pour novembre de cette année 1893. On me demanda la préface du catalogue.

Mais n'y avait-il pas aussi des engagements pris aux Beaux-Arts, — des promesses d'achat d'œuvres, au retour ? Hélas ! entre temps, le directeur avait changé. C'était M. Roujon, maintenant, qui dirigeait. — M. Roujon... Laissons ici, parler Gauguin lui-même.

« Roujon, homme de lettres, directeur des Beaux-Arts

« Une audience m'est accordée et on m'introduit. A cette même direction, j'avais été introduit, deux années auparavant, avec Ary Renan, devant aller étudier à Tahiti ; pour m'en faciliter l'étude, le ministre de l'Instruction publique m'avait accordé une mission. C'est à cette direction qu'on me dit : « Cette mission est gratuite ; mais selon nos usages, et « comme nous l'avons fait précédemment pour la mission du « peintre Dumoulin au Japon, nous vous dédommagerons au « retour par quelques achats. Tranquillisez-vous, monsieur « Gauguin ; quand vous reviendrez, écrivez-nous, et nous « enverrons le nécessaire pour le voyage. »

« Des paroles, des paroles...

« Me voilà donc chez l'auguste Roujon, directeur des Beaux-Arts. Il me dit délicieusement : « Je ne saurais encourager « votre art, qui me révolte et que je ne comprends pas ; votre « art est trop révolutionnaire pour que cela ne fasse pas un « scandale dans nos Beaux-Arts, dont je suis le directeur « appuyé par des inspecteurs... »

« Le rideau s'agita, et je crus voir Bouguereau, un autre directeur (qui sait ? peut-être le vrai !). Certainement il n'y était pas, mais j'ai l'imagination vagabonde, et, pour moi, il y était... Comment ! moi révolutionnaire ? moi qui adore et respecte Raphaël ? Qu'est-ce qu'un art révolutionnaire ? A quelle époque cesse sa révolution ? Si ne pas obéir à Bouguereau ou à Roujon constitue une révolution, alors, là, j'avoue être le Blanqui de la peinture.

« Et cet excellent directeur des Beaux-Arts (centre droit) me dit aussi, en ce qui concernait les promesses de son prédécesseur : « Avez-vous un écrit ? ».

« Les directeurs des Beaux-Arts seraient-ils encore moins que les plus simples mortels des bas-fonds de Paris pour que leur parole, même devant témoins, ne soit valable qu'avec leur signature ?

« Pour tant soit peu qu'on est convaincu de la dignité humaine, on n'a qu'à se retirer. C'est ce que je fis immédiatement, pas plus riche qu'auparavant.

« Un an après mon départ pour Tahiti (deuxième voyage), ce très aimable et délicat directeur, ayant appris par quelqu'un de naïf (sans doute, puisque mon admirateur croyait encore aux bonnes actions) que j'étais à Tahiti, cloué par la maladie et dans une atroce misère, m'envoya très officiellement une somme de 200 francs... *à titre d'encouragement.*

L'ESPRIT VEILLE.

Comme on le pense, les 200 francs sont retournés à la Direction. On doit à quelqu'un et on lui dit : « Tenez, voici une « petite somme dont je vous fais cadeau, *à titre d'encourage-* « *ment.* »

Le « quelqu'un de naïf » à qui Gauguin fait allusion n'est autre que moi-même. Sachant Gauguin dans une situation presque désespérée, j'étais allé, le 10 juillet 1896, aux Beaux-Arts, non pas mendier pour lui, mais réclamer. Témoin des engagements pris par le prédécesseur de M. Roujon, et que M. Roujon ne pouvait ni ignorer ni renier, je disais à celui-ci : « Achetez une toile à Gauguin, ou commandez-lui une décoration. »

A ces mots, le fonctionnaire bondit et, cognant des deux poings aux bras de son fauteuil :

— Jamais, monsieur, tant que je serai ici, jamais M. Gauguin n'aura une commande de l'Etat ! Pas un centimètre carré !

Je me levai.

— Mais je ferai quelque chose pour lui, je vous le promets...

On vient de voir ce que fit pour Gauguin M. Roujon.

Nul doute que, dans la circonstance, M. Roujon n'eût raison contre moi : ni Gauguin ne pouvait rien devoir à l'Officiel, ni l'Officiel ne pouvait rien accorder à Gauguin. On aurait donc tort de reprocher au fonctionnaire d'avoir confondu ses goûts personnels avec les devoirs de sa fonction en réduisant ceux-ci au niveau de ceux-là, non plus que de s'être laissé aller à ce geste inélégant d'aumône envers un artiste qui, dès alors, réunissait les suffrages des plus fiers de ses émules, depuis Degas et Redon jusqu'à Pissarro et Carrière.

Il fallait tout cela pour que les choses fussent dans l'ordre. Un directeur plus éclectique ou plus intelligent que M. Roujon aurait trahi l'Institut dont il était le commis en pactisant avec un rebelle. Et s'il est bien certain que la fidélité professionnelle du commis en fonction, en interdisant à l'artiste son plus naturel et son principal recours, contribua puissamment à le paralyser, à le désespérer et, finalement, fut une des causes de sa mort, il faut chercher plus haut que le commis — il croyait défendre contre le révolutionnaire les « saines traditions » qui lui avaient été confiées — les responsabilités, et plus haut que les hommes, — dans de supérieures et invincibles fatalités. M. Roujon fut leur inconscient instrument, — et je ne pus méconnaître leur autorité quand j'appris à la fois, — ce n'était qu'une coïncidence, soit, mais qu'est-ce qu'une coïncidence ? — en 1903, la mort de l'artiste et la démission du directeur.

Il convient de dire que Gauguin, entre ses deux séjours à Tahiti, n'avait pas perdu une occasion de critiquer l'administration des Beaux-Arts. Peut-être, quand je l'allai voir, M. Roujon se souvenait-il encore de cet article, publié l'année précédente, à propos du scandaleux refus de Renoir et de Pissarro à l'exposition de Berlin :

« ... Les protestations solitaires ne sont pas toujours négligeables ; et c'est précisément entre les compagnies officielles et des isolés comme le signataire de ces lignes que la bataille, engagée depuis longtemps, en arrive à sa dernière période. Au delà, on n'entrevoit que la ruine définitive de l'Art vrai au bénéfice de *sociétés* qui l'exploitent à l'abri du plus étrange monopole, ou l'affranchissement de la renaissance de l'Art par la déchéance des ces *sociétés*.

« Voici, en effet, ce qui se passe.

« En France, nous ouvrons toutes grandes les portes de nos salons aux étrangers de toutes provenances. Le principe est généreux, mais le résultat est déplorable. D'outre-Rhin et d'outre-Baltique, de partout nous viennent des « produits » inqualifiables, auxquels l'art français nourri par l'argent français, fait, en gentilhomme, les honneurs de la maison. Les étrangers, tous jeunes et déjà décorés, abusent de leur qualité d'étrangers pour s'épargner (je parle du plus grand nombre) tout effort. Et pourquoi peineraient-ils ? *Sociétaires*, ils échappent au jury, et, quoi qu'ils puissent faire, ne savent-ils pas d'avance que notre savante critique d'art cachera sous ses fleurs leurs navets ?

« La société, il est vrai, dont ils font partie, n'hésitera pas à leur demander, le cas échéant, une réciprocité de bienveillance qui ne sera pas refusée. Qu'une exposition internationale s'ouvre à Berlin, le comité allemand invitera la *Société des Artistes français* et la *Société nationale des Beaux-Arts* à envoyer des toiles à Berlin, et les sociétaires, par le fait qu'ils sont sociétaires, exposeront sans contrôle chez le voisin comme chez eux. Il s'établit ainsi, grâce aux sociétés, une prétendue patrie internationale d'art dont les dehors peuvent plaire aux théoriciens socialistes, mais qu'ils repousseraient à coup sûr s'ils en savaient le secrète vérité.

« Le principe de société a trois conséquences désastreuses. Il crée pour l'artiste une tentative de moindre effort et de diminution. Il asservit la collectivité associée à la tyrannie de quelques individualités. Enfin il crée au profit de la société et au détriment des artistes restés hors d'elle une inégalité souverainement injuste.

« Beaucoup, déjà, ont signalé le premier tort. Le second

a été moins remarqué, et pourtant il vient de se dénoncer par un éclatant exemple. Lors de l'invitation de Berlin, le patriote Detaille protesta hautement qu'il n'enverrait pas ses pioupious dans la capitale des vainqueurs, et tous les Champs-Elysées de marcher à sa suite. J'ai pourtant lieu de croire que plus d'un eût volontiers « manqué de patriotisme ». Mais c'était difficile ! et patriotes malgré eux, les *Artistes français* ont subi la loi qui asservit toujours les collectivités à certaines unités.

« Le troisième grief est le plus grave.

« Bien qu'il n'y ait dans les Codes aucun texte qui oblige les artistes à s'embrigader dans telle, à leur choix, des deux sociétés qui gouvernent si frauduleusement l'art en France, il n'en est pas moins constant que, hors de ces sociétés, les personnalités sont officiellement méconnues et les plus incontestables droits sont lésés. C'est encore Berlin qui m'en fournit la preuve. Berlin avait invité les deux sociétés — rien qu'elles. Hors d'elles, pas un artiste français n'a le droit d'exposer à Berlin.

« Et ce scandale se produit, que... Renoir, Pissarro, Maufra et autres ont été *refusés* par le jury du Champ de Mars, préposé à la garde de l'entrée à Berlin, probablement comme revanche du legs Caillebotte, par ce même Champ de Mars qui depuis trop longtemps vivote en imitant les artistes qu'il a l'extraordinaire audace de refuser.

« Et que de jeunes gens — comme Denis, par exemple, que les sociétaires vont plagier à leur façon dès demain — qui ne peuvent exposer là-bas !

« *Que fait dans tout cela le directeur des Beaux-Arts, avec son état-major d'inspecteurs des Beaux-Arts, la plus belle institution d'inutilité publique que nous connaissions ?*

« Ces faits imposent leur conclusion :

« Le principe de la société est mauvais en art, puisqu'il engendre la médiocrité et la tyrannie.

« S'il faut du courage pour le dire, il ne faut que du bon sens pour le comprendre.

« PAUL GAUGUIN[1] ».

L'anecdote Roujon — qui, pour une part, devrait intervenir, chronologiquement, dans la sixième période — nous a trop éloignés du principal événement de la vie de Gauguin, à son retour de Tahiti: l'exposition de la rue Laffitte. Mais de cet événement, dont nous apprécierons plus loin l'intérêt artistique, le lecteur sait déjà que ce fut un désastre. Sur quarante-quatre tableaux, onze seulement furent vendus. Il n'y eut pas de quoi payer les frais.

Gauguin ne savait quel parti prendre, quand un événement imprévu le sauva. Son oncle, Isidore Gauguin — « le bon oncle d'Orléans » — mourut subitement, et l'artiste hérita d'un peu plus de 13.000 francs.

SIXIÈME PÉRIODE

(1893-1903)

LA DOULOUREUSE FIN

Il se demanda un instant s'il n'allait pas repartir aussitôt. Fûmes-nous bien inspirés, nous, ses amis, en insistant pour le retenir ? — Il nous céda.

---

1. *Le Soir*, 1er mai 1895.

Il céda aussi, sans doute, au plaisir de pouvoir s'installer un peu à sa guise dans ce Paris qui le rejetait, qu'il n'aimait pas, mais dont il aurait bien voulu, tout de même, avoir raison.

Il loua dans la banlieue ouest, rue Vercingétorix, 6, un atelier assez vaste et une chambre.

Et, transformant, lui aussi, en objet d'art tout ce qu'il touchait, il fit de cet atelier un lieu unique, typiquement paradoxal, un lieu qui le signifiait lui-même : en deçà du seuil, Gauguin ; au delà, les autres hommes. Point de luxe, bien entendu, mais une caractéristique combinaison des lignes, un spécial arrangement des objets, dans la lumière multipliée par la couleur. Gauguin avait peint son atelier tout entier, depuis les vitres, dont il avait fait des vitraux, jusqu'aux murs, de haut en bas recouverts de jaune de chrome clair et illustrés de ses tableaux qui, dans ce rayonnement de la clarté dorée, affirmaient leur parenté avec les compositions des Primitifs, peintes sur fond d'or. Des armes de sauvages, en bois rares, aussi durs que l'acier, rompaient le silence entre les œuvres d'art, et tout cela était joyeux et barbare étrange, harmonieusement.

Sur les vitraux, le maître avait écrit : *Te faruru* (ici on fait l'amour)[1].

Vers la fin du séjour de Gauguin rue Vercingétorix, une belle et surtout fine Javanaise s'y installa auprès de lui.

Rue Vercingétorix... Que de souvenirs ce nom évoque pour nous ! Les soirées de Gauguin, ces soirées si simples et si cordiales qui réunirent, dans une atmosphère de jeunesse

---

1. C'est presque le mot de Carrière, disant : « Je vais faire la noce » pour : « Je vais travailler », — presque, et mieux.

TE TARURU

et comme d'enfance, quelques-uns des meilleurs poètes et des meilleurs artistes du moment... Je n'entreprendrai pas de les énumérer, de peur d'en oublier. Des noms, pourtant, se pressent dans ma mémoire : le musicien Mollard, les sculpteurs Francisco Darrio, Aristide Maillol, les poètes Paul Roinard, Julien Leclercq, les peintres Armand Seguin, O'Connor, Zuloaga, Daniel de Montfreid, Chamaillard, Maufra, et Strindberg, qui observait Gauguin avec un étonnement mi-hostile, mi-sympathique... On ne théorisait pas chez Gauguin, on causait gaiement des choses de la vie, on riait volontiers ; ah ! qu'on était jeune ! Il arrivait même qu'on jouât des charades. Le Maître de Tahiti ne dédaignait pas d'y jouer un rôle, avec, d'ailleurs, une divine maladresse.

Cela dura ainsi quelques mois. Une excursion, fort courte, de Gauguin en Belgique — janvier 1894 — fut l'occasion d'une première absence. Puis, au printemps, il partit pour la Bretagne, avec Annah, la Javanaise, — et cette fois la Bretagne, qu'il avait dès longtemps adoptée comme la patrie de sa pensée, lui fut mauvaise.

Sinistre et stupide aventure ! Une altercation avec des matelots qui ont grossièrement insulté l'étrangère, une rixe : ils sont douze ; Gauguin, boxeur émérite, les a mis en fuite — sauf un, qui, l'attaquant par derrière, lui casse la cheville d'un coup de sabot.

De longues semaines de maladie, puis la trahison de cette femme, pour laquelle il avait failli mourir, achevèrent d'exaspérer l'artiste : ces choses prirent dans sa pensée la signification d'un symbole. Lui que les méchants hasards avaient toujours respecté, dans ses courses lointaines, il succombait donc, ici, chez nous, chez lui, et la moindre joie qu'il se promît tournait en amertume. Infirme maintenant, car il ne

se remit jamais de sa blessure — il envisageait désormais la lutte avec moins de rassurance que naguère :

« J'ai pris une résolution fixe, écrivait-il en septembre 1894 à Daniel de Montfreid, celle de m'en aller vivre pour toujours en Océanie. Je rentrerai à Paris en décembre pour m'occuper exclusivement de vendre tout mon bazar à n'importe quel prix. Si je réussis, je pars aussitôt, en février. Je pourrai alors finir mes jours sans le souci du lendemain et sans l'éternelle lutte contre les imbéciles. »

Il ajoutait :

« Adieu Peinture, si ce n'est comme distraction. Ma maison sera en bois sculpté. »

Et cette fois rien ne put le dissuader de sa résolution.

Une vente nouvelle fut organisée, le 18 février 1895, à l'hôtel Drouot, comme en 1861[1]. Vente désastreuse. Gauguin, mécontent du prix où ses œuvres étaient tombées, en racheta plusieurs. C'est pourtant avec les quelques milliers de francs produits par cette vente qu'il partit — comme il l'avait dit : pour toujours, au printemps de 1895.

On a sévèrement critiqué Gauguin, à propos de ce dernier départ. On lui a reproché de n'avoir pas, à temps, pris en considération les offres que lui avaient faites un célèbre marchand de tableaux et qui lui auraient permis de vivre, à Paris ou ailleurs, en produisant librement et en obtenant de sa production « un prix raisonnable », mais irrévocablement fixé. Sans doute, il a manqué de prudence, et c'est un des cas où ses censeurs sont heureux de le prendre en flagrant délit d'orgueil. Si pourtant je veux le blâmer, moi aussi, d'avoir

---

1. La préface du catalogue se composait de deux lettres de Strinberg et de Gauguin ; nous en reparlerons plus loin.

pris un parti qui devait le condamner à la misère et finalement nous priver de lui, comment ne comprendrais-je pas qu'il ait, fort de sa foi absolue en lui-même et de sa robuste espérance, préféré la liberté et ses risques mortels à je ne sais quelle espèce de servitude médiocrement dorée ?

Il vécut ses sept dernières années, à Tahiti d'abord (1895-1901), puis à Hiva-Hoa (la Dominique, 1901-1903), dans des souffrances sans rémittence, qui pourtant n'interrompirent point sa production. Peintures, sculptures, dessins, gravures, elle fut immense, et, trait singulier qui atteste une personnalité restée intacte dans la plénitude du malheur, elle garda jusqu'à la fin cette sérénité, cette gravité, cette chasteté qui sont les caractères essentiels de l'âme et du génie de l'artiste. Vraiment, il resta lui-même jusqu'à sa dernière heure, inentouré, invinciblement jeune, toujours vibrant d'amour pour le beau, toujours prêt à se dévouer pour les causes qui lui paraissaient justes, et toujours, même dans la misère, grand seigneur : *aristocratie, justice, beauté,* les trois aspects du divin, pour lui, et sans lesquels il ne pouvait concevoir la vie...

Aussitôt arrivé à Tahiti, il prit à bail un terrain et s'y fit construire une case. Le calcul n'était pas si mauvais, qui permettrait d'éluder les frais de location. Mais à Tahiti comme ailleurs les devis d'entrepreneur sont pleins de surprises, et Gauguin se trouva entraîné dans des dépenses qu'il n'avait pas prévues : presque tout son faible capital y fut englouti. Il fallut emprunter à la caisse agricole. Moins d'un an plus tard, le propriétaire du terrain mourut, le terrain fut vendu et il fallut chercher un autre établissement.

Pourtant, vers la fin de l'année 1896, la situation paraissait s'améliorer : « Je commence à guérir, écrivait Gauguin, et j'en ai profité pour abattre beaucoup de besogne. De la

sculpture, j'en mets partout dans le gazon : de la terre recouverte de cire. C'est d'abord un nu de femme, puis un lion, superbe de fantaisie, jouant avec son petit. Les indigènes, qui ne connaissent pas les bêtes féroces, sont tout épatés. »

Mais au commencement de 1897, une rechute grave brisa l'énergie de l'artiste.

« ... A propos d'hôpital, m'écrivait-il en janvier, je viens d'essayer d'y rentrer pour me soigner. J'ai eu de la part des fonctionnaires toutes les avanies, et, après bien des efforts, moyennant une somme de 5 francs par jour, on m'a délivré quoi ! un billet d'entrée avec ce mot : *indigent*. Tu comprends bien que, quoique très souffrant, j'ai dû refuser d'entrer mêlé aux soldats et domestiques. Il y a du reste, ici comme en France, un parti qui me tient pour un révolté, et, comme partout, ici plus qu'ailleurs, l'homme gêné d'argent est très malmené. Bien entendu que je ne parle que des Européens à Papeete, parce qu'ici, dans mon coin, les indigènes sont comme toujours très bons et très respectueux à mon égard. »

Toute cette année 1897 fut affreuse pour Gauguin.

Le 10 septembre, il écrivait à Daniel de Montfreid :

« Je vous réponds je ne sais comme, la tête vide comme l'estomac, sans rien de clair devant moi, et sans plus d'espoir... Je ne vois rien que la Mort, qui délivre de tout. Je suis débiteur, à ce mois, de 1800 francs, et plus de crédit. Folle, mais triste et méchante aventure que mon voyage à Tahiti ! »

Et à moi, en novembre :

« ... Il est probable que je ne verrai pas le livre[1] imprimé

1. Il s'agit de *Noa-Noa*, notre œuvre commune, pour laquelle je ne parvenais pas à trouver d'éditeur et que je dus finir par publier à mes frais.

mes jours étant comptés. Dieu a enfin entendu ma voix implorant, non un changement, mais la délivrance totale : le cœur, toujours battu, malmené par des secouses réitérées, est devenu très malade. Et de cette maladie, étouffements, et vomissements de sang tous les jours. La carcasse résiste, mais il faudra bien qu'elle craque. Ce qui vaut mieux du reste que de me tuer, ce à quoi j'allais être obligé faute de vivres et de moyens de m'en procurer...

. . . . . .

« *P.-S.* — Si j'en ai la force, je recopierai et t'enverrai un travail que j'ai fait, ces derniers temps (depuis six mois, je ne peins plus), sur l'Art, l'Eglise catholique et l'Esprit moderne.

« C'est peut-être au point de vue philosophique ce que j'ai exprimé de mieux dans ma vie.

« Dans ton livre[2], je me souviens de ton appréciation sur Renan, voici la mienne.

« Ernest Renan perdit la foi, il le confesse. Cette confession est-elle une excuse anticipée de son arrivée finale au but désiré, l'Académie ? mettant son immense talent au service de lui-même, de son ambition laïque.

« Ce fut sa grande érudition, paraît-il, qui lui fit un devoir de ne plus croire à l'Église, et il en sortit — à tout jamais débarrassé de l'empreinte du séminaire. Il fallait bien le croire puisqu'il écrivit *la Vie de Jésus* ! — Ce fut un scandale, un cri unanime d'indignation du monde catholique, et Pie IX, si autoritaire, n'en voulait rien croire tout d'abord. Si on examine cette soi-disant révolte, il n'y a là qu'une légère escapade, très au niveau pratique des croyances modernes, et en ce sens, Léon XIII l'aurait approuvée. Le côté fabuleux dont

2. *La Littérature de tout à l'heure.*

l'Église avait entouré Jésus avait rendu la foule stupide très tiède à son égard, et le *Jésus homme* de Renan, nouvelle figure illogique, devait nécessairement donner aux fidèles un nouvel élan de croyance sans toutefois diminuer le prestige de l'Église.

« Et tous les hommes arrivés par sagesse à leur dernier état de perfectibilité deviendront des Boudas. Et tous les textes de l'Évangile compris dans leur vrai sens rationnel et non littéral n'ont rien de fabuleux, présentant Jésus comme aussi ses apôtres des enfants de Dieu, bien entendu au sens spirituel et non matériel, littéral. Seuls les élus comprennent cela, tandis que la foule veut autre chose, et Renan intentionnellement le leur servit. L'Église l'a bien compris plus tard, et elle lui a vite pardonné son escapade. Je suis tout à fait convaincu qu'elle a puissamment aidé E. Renan à devenir ce qu'il est devenu. « Voyez comme nous les élevons », peut-elle dire. « Encore un qui est sorti de nos institutions. »

« Tandis qu'un Renan qui aurait mis son érudition, sa vaste intelligence, son talent, au service d'une belle cause, la vraie cause de Dieu, c'est-à-dire la sagesse, le bien de l'humanité, ce Renan devenu apôtre laïque, débarrassé de tout pharisaïsme, combattant l'Église en homme qui connaît son iniquité et ses mensonges (c'est lui qui le dit : « En étudiant, « en approfondissant les textes, j'ai perdu la foi », dans la bouche d'un homme comme Renan, cela veut dire *la foi en l'Eglise*, puisque les textes ne peuvent inspirer *à celui qui les comprend* que la foi en la sagesse divine), ce Renan, prenant Jésus lui-même comme modèle, aurait été un homme dangereux pour l'Église. Or, l'Église ne pardonne jamais.

« Et Renan aurait vécu martyr, peut-être obscur. Renan a préféré la vie mondaine, les jouissances d'un honnête citoyen, restant malgré tout un *obéissant séminariste*.

« Un incrédule ? Peut-être.

« Un insoumis ? Non.

« Et... à moins de se mentir à soi-même, celui qui devient incrédule ne peut se soumettre, faire tacitement cause commune avec l'imposture.

« C'est dommage. »

Comment assez admirer — quelque opinion qu'on ait sur le point particulier et quelle que soit la valeur du morceau — la force intérieure qui laissait à ce malheureux, à ce pauvre et à ce malade assez de liberté d'esprit pour lui permettre de s'intéresser passionnément encore à des questions si étrangères à sa situation comme à l'objet ordinaire de sa pensée ?

Et l'année finit comme elle a commencé.

En décembre[1] :

« Ma santé est de plus en plus déplorable, et, pour réparer les forces perdues, je n'ai même plus un morceau de pain. Je vis avec un peu d'eau et quelques goyaves et mangos, qui poussent en ce moment, puis quelquefois quelques crevettes d'eau douce, quand ma vahiné réussit à en prendre. »

Et l'année nouvelle commence comme a fini la précédente. Cette fois, Gauguin est à bout de forces, semble-t-il... Non ! Ses forces, il les réunit une dernière fois, croit-il, pour s'exprimer entièrement, absolument, à la veille de la mort, — de la mort volontaire, — et je reçois, en février 1898, ce billet :

« Je viens, en un mois, comme un véritable fou, de faire une grande toile de 4 m. 50. La légende inscrite est :

« D'où venons-nous ?

« Que sommes-nous ?

« Où allons-nous ?

---

1. Lettre à D. de Montfreid.

et je crois que le tableau explique la légende. Je crois en outre qu'il dépasse de cent coudées tout ce que j'ai fait et que je ferai. Est-ce que j'étais arrivé à maturité, ou bien est-ce la grande douleur qui me l'a fait crier ? »

Il convient de placer ici cette autre lettre, si navrante, mais si importante, qu'en juillet 1901, Gauguin me récrivit, à propos de ce même tableau, pour lequel je cherchais un acquéreur ; j'aurai l'occasion de la rappeller au lecteur.

« ... Autre chose, et cela est très important, c'est l'achat du grand tableau ; mais n'est-ce pas un de tes emballements habituels qui finissent par des désillusions ; on est aujourd'hui si peu Mécène.

« Certes, toute cette jeunesse d'aujourd'hui qui profite me doit bien cela ; par cela même qu'elle le doit, elle ne le fera pas.

« Ils ont beaucoup de talent ; beaucoup plus que moi qui n'ai pas eu comme eux toutes les facilités d'apprendre et de travailler. Mais peut-être ? sans moi existeraient-ils, — sans moi le monde les accepterait-il ?

« Je suis à terre aujourd'hui, vaincu par la misère et surtout la maladie, d'une vieillesse tout à fait prématurée. Aurai-je quelque répit pour terminer mon œuvre, je n'ose l'espérer ; en tout cas, je fais un dernier effort en allant le mois prochain m'installer à Fatu-iva, île des Marquises presque encore anthropophage. Je crois que là cet élément tout à fait sauvage, cette solitude complète me donnera avant de mourir un dernier feu d'enthousiasme qui rajeunira mon imagination et fera la conclusion de mon talent.

« Cette grande toile, en tant qu'exécution, est très imparfaite ; elle a été faite en un mois sans aucune préparation ni étude préalable : je voulais mourir, et dans cet état de déses-

poir, je l'ai peinte d'un seul jet. Je me hâtai de signer et je pris une dose formidable d'arsenic. C'était trop probablement ; d'atroces souffrances, mais non la Mort, et depuis ce temps, toute ma charpente délabrée qui a résisté au choc me fait souffrir.

« Peut-être, dans cette toile, ce qui manque de pondération se trouve compensé par un quelque chose inexplicable pour celui qui n'a pas souffert à l'extrême et qui ne connaît pas l'état d'âme de l'auteur.

« Fontainas, qui cependant a toujours été très bien intentionné à mon égard, m'a reproché d'avoir été impuissant à faire comprendre mon idée, le titre abstrait ne se manifestant nullement dans la toile en formes concrètes, etc., et il citait Puvis de Chavannes toujours compréhensible, sachant expliquer son idée.

« Puvis explique son idée, oui, mais il ne la peint pas. Il est grec, tandis que moi je suis un sauvage, un loup dans les bois sans collier. Puvis intitulera un tableau *Pureté* et pour l'expliquer peindra une jeune vierge avec un lis à la main — symbole connu ; donc, on le comprend. Gauguin, au titre *Pureté*, peindra un paysage aux eaux limpides ; aucune souillure de l'homme civilisé, peut-être un personnage.

« Sans entrer dans des détails, il y a tout un monde entre Puvis et moi. Puvis comme peintre est un lettré et non un homme de lettres, tandis que moi je ne suis pas un lettré, mais peut-être un homme de lettres.

« Pourquoi, devant une œuvre, le critique veut-il des points de comparaison avec des idées anciennes et d'autres auteurs. Ne retrouvant pas ce qu'il croit devoir être, il ne comprend plus et n'est pas ému. Émotion d'abord ! compréhension ensuite.

« Dans ce grand tableau :

OU ALLONS-NOUS ?

Près de la mort une vieille femme.
Un oiseau étrange stupide conclut.

QUE SOMMES-NOUS ?

Existence journalière.
L'homme d'instinct se demande ce que tout cela veut dire.

D'OU VENONS-NOUS ?

Source.
Enfant.
La vie commune.

« L'oiseau conclut le poème en comparaison de l'être inférieur vis-à-vis de l'être intelligent dans ce grand tout qui est le problème annoncé par le titre.

« Derrière un arbre deux figures sinistres, enveloppées de vêtements de couleur triste, mettent près de l'arbre de la science leur note de douleur causée par cette science même en comparaison avec des êtres simples dans une nature vierge qui pourrait être un paradis de conception humaine, se laissant aller au bonheur de vivre.

« Des attributs explicatifs — symboles connus — figeraient la toile dans une triste réalité, et le problème annoncé ne serait plus un poème.

« En peu de mots je t'explique le tableau. A ton intelligence il en faut peu. Mais pour le public, pourquoi mon pinceau, libre de toute contrainte, serait-il obligé d'ouvrir les yeux à tous ?

« Quant aux autres, il leur sera parlé en paraboles afin qu'ayant des yeux ils ne...

« Les formes sont rudimentaires ? Il le faut.

D'OÙ VENONS-NOUS ? QUE SOMMES-NOUS ?
OÙ ALLONS-NOUS ?

« L'exécution en est par trop simple ? Il le faut.

« Beaucoup de personnages disent que je ne sais pas dessiner parce que je fais des formes spéciales. Quand donc comprendra-t-on que l'exécution, le dessin et la couleur (le Style) doivent concorder avec le poème ? Mes nus sont chastes sans vêtements. A quoi donc l'attribuer alors si ce n'est à certaines formes et couleurs qui éloignent de la réalité. »

Revenons à 1898.

Tout à fait à bout de ressources, Gauguin sollicita et obtint, en avril, un travail d'écritures et de dessins linéaires, « pour la somme journalière de 6 francs », dans les bureaux publics du cadastre. Il fut même admis officiellement comme expéditionnaire, bien qu'ayant dépassé la cinquantaine.

Et toutes les rancœurs de sa vie débordaient de son âme. Il m'écrivait, en ce même mois d'avril :

« Par quels crimes commis ai-je pu mériter un tel sort ! Hors de la société, hors de la famille, je n'ai jamais lu ces mots, « cher père », écrits par mes enfants. »

La situation pourtant se détendit enfin, grâce surtout aux démarches répétées et au dévouement de Daniel de Montfreid. Par lui, des toiles de Gauguin furent vendues directement et Ambroise Vollard entra en relation avec le peintre qui, en janvier 1899, put payer ses dettes et rentrer dans sa case : il avait dû s'établir momentanément à Papeete, où le retenaient ses travaux de cadastre. Mais, en l'absence du maître, la case s'était endommagée et il fallut, pour la réparer, faire quelque dépense... « J'ai été un peu vite de l'avant », avoue Gauguin, et dès le mois de juin il était contraint à prendre son pain à crédit « chez le Chinois ».

Et il souffrait toujours de sa cheville cassée. Un eczéma

était survenu, compliqué d'érysipèle et de rupture de petites varices.

« Que ne suis-je mort l'année dernière ! écrivait Gauguin[1]. Je vais avoir cinquante et un ans. Usé, fatigué de toutes parts, ma vie devient plus mauvaise chaque jour. Par suite, l'énergie nécessaire à cette lutte incessante vient à manquer. »

En réalité, Gauguin ne manqua jamais d'énergie ; jamais sa nature combative ne désarma. Mais il s'aigrissait dans cette constante amertume, en venait à juger sévèrement, de loin, ses amis anciens, critiquant sans mesure les personnages qui, *dans son Ile*, disposaient de l'autorité, ne gardant guère d'indulgence que pour les indigènes. C'est ainsi qu'il s'irrita soudain contre « un petit procureur », prétendant le mettre dans l'obligation de le provoquer, lui, Gauguin, en duel, ou de lui intenter des poursuites. Il s'agissait de vagues et légers vols au préjudice de Gauguin et dont le procureur aurait négligé de poursuivre les auteurs. L'affaire n'eut pas de suites. Le magistrat s'abstint de relever des outrages pourtant rendus publics.

« Quelle pourriture dans nos colonies ! » conclut Gauguin. Et mis en goût par cette tentative de polémique, il fonda un journal illustré, *le Sourire*, dont il était l'unique rédacteur et l'unique dessinateur. Le feuille parut quelquefois, sur quatre pages de beau papier : contre tous les abus Gauguin protestait, « au nom de la Colonie ».

Un séjour de quelques semaines à l'hôpital (fin de décembre 1900 aux premiers jours de février 1901) à raison de 12 francs par jour, compromit une fois encore sa situation. Il résolut de quitter Tahiti, d'aller s'établir à la Dominique, —

---

1. Lettre à D. de Montfreid (22 février 1899).

Hiva Hoa, la plus peuplée des îles Marquises, — et il s'y installait en août 1901.

« Je crois[1] qu'aux Marquises, avec la facilité qu'on a pour avoir des modèles (chose qui devient de plus en plus difficile à Tahiti) et avec des paysages alors à découvert, bref, des éléments tout à fait nouveaux et plus sauvages, je vais faire de belles choses. Ici mon imagination commençait à se refroidir, puis aussi le public à trop s'habituer à Tahiti. Le monde est si bête que, lorsqu'on lui fera voir des toiles contenant des éléments nouveaux et terribles, Tahiti deviendra compréhensible et charmant. Mes toiles de Bretagne sont devenues de l'eau de rose à cause de Tahiti. Tahiti deviendra de l'eau de Cologne à cause des Marquises... »

En réalité, à quelle irrésistible et mystérieuse suggestion Gauguin obéissait-il en s'écartant ainsi toujours davantage de la société civilisée, en s'enfonçant toujours plus profondément en pleine sauvagerie ? Certes, nous devons le croire quand il parle des intérêts de son art, de la nécessité de renouveler sa vision. Mais ne cédait-il pas aussi à une arrière-pensée, très humaine et que, du reste, on ne saurait blâmer, en cherchant à se créer, grâce à sa profonde connaissance de la race maorie, une situation privilégiée de « blanc » — sauf quelques personnages officiels — « unique » parmi les indigènes ? Les personnages officiels, il savait qu'ils étaient subis par les indigènes : mais lui, il savait qu'il se ferait aimer. Dans une population restreinte comme celle de la Dominique, un millier de naturels tout au plus, l'autorité véritable, c'est-à-dire l'autorité morale, pensait-il, et il ne se trompait pas, serait bientôt la sienne, seule. A Tahiti, et

1. Lettre à Daniel de Montfreid, 13 juin 1901.

surtout à Papeete, la partie était par trop inégale entre lui et tous ces Occidentaux coiffés de casques blancs, qui importaient dans l'Ile les modes, les vices et le snobisme d'Europe. Là dominait l'esprit colonial, cette abomination, cette vanité féroce de blanc qui se croit nécessairement supérieur à l'homme de couleur et fait pour l'exploiter. Remonter le courant, obtenir de l'envahisseur qu'il respectât la race et la nature envahies, c'était impossible. Mais, à la Dominique !...

A la Dominique, l'artiste, sympathique aux esprits simples et bons qui vivaient comme lui dans l'adoration libre de la nature, régnerait, et son règne serait légitime parce qu'il serait bienfaisant. — Roi, secrètement, mais réellement roi dans une île sauvage : Gauguin entrevit cette gloire. Pourquoi pas ? En d'autres temps ce rêve ne fut-il pas aisément réalisé ? Il est vrai qu'en ce temps-ci l'artiste ne pouvait fonder et manifester son autorité qu'en l'opposant à celle de ses compatriotes, et il n'y manque pas ; mais c'était dangereux. Dangers qu'il comptait pour rien au prix de la joie qu'il goûtait à satisfaire son besoin de domination, et aussi et surtout à suivre son penchant naturel, sa passion pour la justice : il défendrait, seul, l'indigène dépossédé, méprisé et molesté, contre la grossière tyrannie du gendarme et la persécution du fonctionnaire, — et, ce faisant, c'est aussi la noblesse et c'est aussi la beauté qu'il servirait, car comment hésiter à reconnaître la supériorité du Maori, physiquement splendide et moralement ingénu, sur cette tourbe vile de rapaces humains qui s'étaient jetés sur lui comme sur une proie?

De telles vues dataient de longtemps dans l'esprit de Gauguin. Ne l'occupaient-elles pas déjà, plus ou moins nettement, quand il sollicita, en 1894, au sous-secrétariat d'État des Colonies un poste de résident en Océanie ? Sollicitation

vaine, bien entendu. On avait vite écarté ce personnage étrange, au bizarre costume — longue redingote bleue, à taille, à boutons de nacre, gilet bridé jaune et vert, pantalon mastic, chapeau de feutre gris, à ruban bleu de ciel, à très larges ailes... Quelle force pourtant eût pu contre-balancer la sienne, si, à l'autorité morale du talent et de la bonté, il eût joint le prestige du titre ? Eh bien, maintenant, malgré la pauvreté, malgré la maladie, seul contre tous avec le peuple, il ferait le bien qu'on avait prétendu l'empêcher de faire.

Il commença par s'installer à Atouana, principal village de la Dominique, commodément :

« Tout l'argent — environ cinq mille francs — de mon ancienne propriété y a passé ; mais aussi j'ai tout ce qu'un artiste modeste peut rêver. Un vaste atelier, avec un petit coin pour coucher. Tout sous la main, rangé sur des étagères. Le tout, surélevé de 2 mètres, où l'on mange, fait de la menuiserie et de la cuisine. Un hamac pour faire la sieste à l'abri du soleil et rafraîchi par la brise de mer, qui arrive de 300 mètres plus loin, tamisée par les cocotiers. C'est cher, mais il n'y avait que cela, et ici la Mission possède tout... Je suis de plus en plus heureux de ma détermination, et, point de vue de la peinture, c'est admirable. Des modèles ! une merveille, et j'ai déjà commencé à travailler... Ici la poésie se dégage toute seule, et il suffit de se laisser au rêve en peignant pour la suggérer. Je demande seulement deux années de santé et pas trop de tracas d'argent, qui ont maintenant une prise excessive sur mon tempérament nerveux, pour arriver à une certaine maturité dans mon art. Je sens qu'en art j'ai raison, mais aurai-je la force de l'exprimer d'une façon affirmative ? En tout cas, j'aurai fait mon devoir, et si mes œuvres ne restent pas, il restera toujours le souvenir d'un artiste qui

a libéré la peinture de beaucoup de ces travers académiques d'autrefois et des travers symbolistes (autre genre de sentimentalisme)[1]. »

Au-dessus de sa porte, Gauguin avait écrit : *Maison du Jouir*, — variante de la devise de son atelier parisien de la rue Vercingétorix : *Ici l'on fait l'amour*. Aux deux côtés de la porte, ces deux bas-reliefs en bois — maintenent célèbres : *Soyez amoureuses et vous serez heureuses*. — *Soyez mystérieuses et vous serez heureuses*. Une figure de dieu — *Atua* — décorait le jardin, et sur le socle de la statue, Gauguin avait gravé ces vers de moi (de Noa Noa, dans le poème intitulé *Parahi te Maraï*, Là réside le Temple) :

Les Dieux sont morts et Atuana[2] meurt de leur mort.
Le soleil d'autrefois qui l'enflammait l'endort
D'un sommeil désolé d'affreux sursauts de rêve,
Et l'effroi du futur remplit les yeux de l'Ève.
Dorée : elle soupire en regardant son sein,
Or, stérile scellé par les divins desseins.

Suivit une année, 1902, relativement paisible et de grande production. C'était la dernière trêve. Gauguin ne devait pas tarder à provoquer la tempête dans laquelle il sombrerait.

Agissant selon les droits de la prérogative royale qu'il s'était légitimement arrogée, il avait pris en main les intérêts des indigènes, odieusement lésés par les gendarmes. A plusieurs reprises il eut, devant les tribunaux, raison contre eux. Mais ils eurent leur revanche.

Voici, sans qu'il soit nécessaire d'entrer, à ce sujet, dans

1. 17 novembre 1901. Lettre à Daniel de Montfreid.

2. Dans le texte primitif il y a *Tahiti* et non pas *Atuana*. Emigré à la Dominique, Gauguin avait cru devoir substituer au nom de la grande île celui du village dominicain.

NOA-NOA. " *Gravure sur bois* ".

de plus amples détails, ce que m'en écrivit Gauguin : les lettres qu'on va lire — et la seconde, qui dépasse tout de suite l'affaire de la maréchaussée, peut être considérée comme l'expression des suprêmes certitudes de l'artiste — sont les dernières que j'aie reçues de lui.

Février 1903.

Mon cher Morice,

Ci-inclus [1] le double d'une demande faite aux inspecteurs des colonies. J'ai ici, aux Marquises, en outre des cruelles souffrances que la maladie me cause, une terrible lutte à soutenir contre administration et gendarmerie. Je te prierai, avec tout le talent que tu possèdes, de faire beaucoup de bruit dans la presse. Mais il faut aller vite [2].

Il se passe ici aux Marquises des choses monstrueuses — et tel que tu me connais je suis à la veille d'être expulsé pour ne pas me soumettre à un gendarme, accusé de pousser à la révolte des indigènes en leur disant quels sont leurs droits.

Un gendarme dit à un indigène : Bougre de couillon ! et l'indigène qui ne parle pas français répond : Toi couillon ! Cet indigène me demande ce que veut dire couillon ; je le lui explique, et on me conteste ce droit de le renseigner. — Naturellement cet indigène est mis en prison.

Tu as une belle cause en main, fais vite... fais vite.

Avril 1903 [3].

Mon cher Morice,

Comme un fait prévu dans le travail sur la gendarmerie des Marquises que je t'ai envoyé, je viens d'être pris dans un traque-

1. Longue protestation contre les abus de toutes sortes commis par les gendarmes et même par les magistrats, selon Gauguin, aux dépens des indigènes.

2. Malgré tous mes efforts, il me fut impossible de servir, ici, la généreuse pensée de Gauguin.

3. Gauguin devait mourir le 8 mai 1903.

nard de cette gendarmerie, et j'ai été condamné *quand même.* C'est ma ruine et peut-être en appel ce sera la même chose. Il faut en tout cas tout prévoir et prendre les devants. Si je perds en appel, j'irai en cassation à Paris. Je crois que Delzant [1] est quelque chose et il faut que, d'ores et déjà, tu voies quel est le meilleur protecteur pour cette Cour de cassation si je suis obligé d'y aller.

Tu vois combien j'avais raison de te dire dans ma lettre précépente : agis vite et énergiquement. Si nous sommes vainqueurs, la lutte aura été belle et j'*aurai* fait une *grande* œuvre aux Marquises. Beaucoup d'iniquités seront abolies, et cela vaut la peine de souffrir pour cela.

Je suis par terre, mais pas encore vaincu. L'indien qui sourit dans le supplice est-il vaincu ? Décidément le sauvage est meilleur que nous. Tu t'es trompé un jour en disant que j'avais tort de dire que je suis un sauvage. Cela est cependant vrai : je suis un sauvage. Et les civilisés le pressentent : car dans mes œuvres il n'y a rien qui surprenne, déroute, si ce n'est ce « malgré-moi-de-sauvage ». C'est pourquoi c'est inimitable. L'œuvre d'un homme, c'est l'explication de cet homme. Et en cela deux sortes de beauté, une qui résulte de l'instinct et une autre qui viendrait de l'étude. Certes la combinaison des deux avec les modifications qu'elle entraîne donne une grande richesse très compliquée que le critique d'art doit s'appliquer à découvrir. Tu es critique d'art aujourd'hui ; laisse-moi non te guider, mais te conseiller d'ouvrir l'œil sur ce que je viens de te dire en quelques lignes un peu mystérieusement. La grande science de Raphaël ne me déroute pas et ne m'empêche pas un seul instant de sentir, voir et comprendre son élément primordial qui est l'instinct du beau. Raphaël est né beau. Tout le reste, chez lui, ne sont que des modifications. Nous venons de subir en art une très grande période d'égarement causée par la physique, chimie mécanique et étude de la nature. Les artistes ayant perdu tout de leur sauvagerie, n'ayant plus d'instinct, on pourrait dire

1. Avocat à la cour d'appel de Paris.

d'imagination, se sont égarés dans tous les sentiers pour trouver des éléments producteurs qu'ils n'avaient pas la force de créer, et par suite, n'agissent plus qu'en foules désordonnées, se sentant peureux, comme perdus lorsqu'ils sont seuls. C'est pourquoi il ne faut pas conseiller à tout le monde la solitude, car il faut être de force pour la supporter et agir seul. Tout ce que j'ai appris des autres m'a gêné. Je peux donc dire : personne ne m'a rien appris. Il est vrai que je sais si peu de chose ! Mais je préfère ce peu de chose qui est de moi-même. Et qui sait si ce peu de chose, exploité par d'autres, ne deviendra pas une grande chose ? Que de siècles pour créer une *apparence* de mouvement !

Tout à toi.

P. GAUGUIN.

Une enquête ultérieure démontra que Gauguin avait raison, et il eût certainement gagné son procès en appel. Quelle n'eût pas été dès lors sa popularité auprès des indigènes, qui déjà s'étaient accoutumés à voir en lui leur ami, leur protecteur, leur père !

Mais il attendait sa convocation devant la cour de Papeete quand la mort le surprit, — le 8 mai 1903.

Voici, sur cette fin désolée et sur les circonstances qui la précédèrent, un document inappréciable ; c'est une lettre adressée le 8 mars 1904 au peintre Daniel de Montfreid par un ministre protestant, M. V..., le dernier témoin de Gauguin :

« ... Je veux bien vous donner quelques détails sur les derniers temps de la vie et sur la fin de M. Paul Gauguin, d'autant plus que je l'ai soigné jusqu'au matin de sa mort, survenue le 8 mai 1903, vers onze heures du matin. Et si je n'ai pas été son ami, — le connaissant en somme si peu, car Gauguin était un sauvage, — j'ai été du moins son voisin et

par conséquent assez au courant de sa vie. Plusieurs fois il m'est venu voir, et par trois fois il m'a fait appeler chez lui en consultation, étant moi-même quelque peu médecin.

« J'ai toujours connu M. Gauguin malade et presque impotent. Sortant rarement de chez lui, et quand, par extraordinaire, on le rencontrait dans la vallée d'Atuana, il vous faisait un effet plutôt pénible, les jambes entourées de bandelettes, dans l'accoutrement très original, du reste, du parfait Maori : le pagne de couleur autour des reins et le torse couvert de la chemisette tahitienne, pieds nus, presque toujours, sur la tête un béret d'escholier en drap vert avec une boule d'argent sur le côté. Un homme très aimable, parfait de douceur et de simplicité avec le Marquisien. Celui-ci le lui rendait bien. Et quand votre ami est mort, j'ai pu recueillir de la bouche de plusieurs indigènes un cri de regret comme celui-ci : « Gauguin est mort, nous sommes perdus ! *Ua mate Gauguin, ua pete enata !* » faisant ainsi allusion aux services que Gauguin leur avait plusieurs fois rendus en les délivrant de la main des gendarmes, personnages souvent durs et injustes à l'endroit des indigènes. Gauguin, très généreux et chevaleresque, avait pris la défense de l'indigène. Les traits sont nombreux de sa bonté à son égard.

« Il n'avait que très peu de rapports avec les Européens d'Atuana. Je crois qu'il les détestait cordialement, à part quelques rares exceptions. Il avait surtout horreur du gendarme et de la maréchaussée en général. Il eut avec celle-ci des démêlés retentissants. Il fut un jour (deux ou trois mois avant sa mort) condamné à quinze jours de prison et 500 francs d'amende sous prétexte d'injures à la gendarmerie. Mais Gauguin était sûr de se faire acquitter en appel. Il se préparait justement à partir pour Tahiti quand la mort le

surprit. Gauguin paraissait avoir pour lui le droit et la justice, et puis surtout il était au-dessus de ça.

« Quant au pays, il avait la plus haute idée, un vrai culte pour cette nature si belle en soi et si sauvage, où son âme trouvait tout naturellement son cadre. Il a tout de suite su découvrir la poésie particulière de ces régions bénies du soleil et encore inviolées par places. Vous avez pu vous en apercevoir par les tableaux qu'il a pu vous expédier de là-bas. L'âme maorie n'avait plus de mystère pour lui. Gauguin cependant trouvait que nos îles perdaient chaque jour de leur originalité.

Les Dieux sont morts, et Atuana meurt de leur mort,

a-t-il écrit quelque part.

« Vers le commencement d'avril 1903, je reçus un matin le mot suivant de Gauguin :

Cher Monsieur V...,

Serait-ce abuser que de vous demander une consultation, mes lumières devenant tout à fait insuffisantes ? Je suis malade. Je ne peux plus marcher.

P. G.

« Je me rendis immédiatement chez l'artiste. Il souffrait horriblement des jambes, qui, en effet, étaient rouges et tuméfiées, couvertes d'eczéma. Je lui conseillai une médication appropriée, m'offrant à le panser, s'il le voulait. Il me remercia très aimablement, en me disant qu'il ferait cela lui-même. Nous causâmes. Oubliant son mal, il me parlait de son art en termes admirables, se donnant pour un génie méconnu. Il fit quelques allusions à ses démêlés avec la gendarmerie, nomma quelques-uns de ses amis, mais, pour dire

la vérité, je ne me rappelle pas avoir entendu votre nom ; il me prêta quelques livres de Dolent, d'Aurier et *l'Après-midi d'un Faune*, qu'il tenait de Mallarmé lui-même. Il me donna l'esquisse d'un portrait de ce dernier avec ces quelques mots : *A monsieur V..., une chose d'art. P. G.*

« Je le quittai et ne le revis plus de dix jours. Le vieux Tioka, ami de Gauguin, me disait : Tu sais, ça ne va pas chez le blanc, il est bien malade ! — Je retournai chez votre ami, je le trouvai bien bas, en effet, couché et gémissant. Encore une fois, il oubliait sa douleur pour parler de l'Art. J'admirai ce culte.

« Le 8 mai au matin, il me fit appeler par ce même Tioka. J'allai. Gauguin, toujours au lit, se plaignait de vives douleurs dans le corps. Il me demanda si c'était le matin ou le soir, le jour ou la nuit. Il avait eu, me disait-il, deux syncopes. Il s'inquiétait de ces syncopes. Il me parla de *Salammbo*. Je le laissai sur le dos, calme et reposé, après ce moment d'entretien. Vers onze heures, ce matin-là, le jeune Ka Hui, domestique (trop intermittent, hélas, en ce sens qu'il désertait souvent le logis de son maître pendant sa maladie), vint m'appeler en toute hâte : « Viens vite, le blanc est mort ! »

« Je volai. Je trouvai Gauguin sans vie, une jambe pendante, hors du lit, mais chaude encore. Tioka était là, hors de lui : « Je venais voir comment il allait, j'appelais d'en bas « Ko Kí, Ko Kí (le nom indigène de Gauguin). N'entendant « rien, je montai voir : aïe ! aïe ! Gauguin ne remuait plus, il « était mort », disait-il. Et en disant, il mordait à belles dents le cuir chevelu de son ami, façon toute marquisienne de rappeler quelqu'un à la vie. J'essayai moi-même de la traction rythmée de la langue, de la respiration artificielle, mais rien n'y fit. Paul Gauguin était bien mort, et tout porte à croire qu'il a succombé à un brusque arrêt du cœur.

« Je suis le seul Européen qui ait vu Gauguin avant de mourir. Je dois dire qu'il ne m'a jamais parlé de sa famille d'Europe, ni manifesté ses dernières volontés. A-t-il laissé un testament ? Je ne le crois pas. Ses papiers ont été fouillés par l'autorité, et je crois que rien n'a été trouvé. Le bruit courait qu'il avait de la famille en Europe, une femme et cinq enfants. Il y avait chez lui une photographie d'un groupe de famille, qui, disait-on, les représentait. J'ai vu cette photographie. On disait, du reste, beaucoup de choses. On ne savait à quoi s'en tenir. Naturellement je n'ai jamais rien demandé à Gauguin à ce sujet.

« Je dois vous dire quelques mots maintenant des circonstances qui ont entouré son inhumation et des circonstances dans lesquelles elles se sont produites.

« A mon arrivée chez Gauguin, ce fameux vendredi, quand on vint m'annoncer sa mort, je trouvai déjà installé à son chevet, l'évêque catholique des Marquises et plusieurs frères de la Doctrine chrétienne. Mon étonnement fut immense à leur vue. Tout le monde savait les sentiments professés par Gauguin à l'égard de *ces messieurs*, et *ces messieurs* les connaissaient bien. Mon étonnement se transforma en indignation quand j'appris que M. l'évêque avait décidé d'enterrer Gauguin avec toute la pompe catholique, ce qui fut fait le samedi 9 mai. La levée du corps avait été fixée pour deux heures. Je voulus assister au moins à la levée du corps et me rendis à cet effet à la demeure de Gauguin à l'heure dite. Son corps avait été transporté à l'église dès une heure et demie ! Un vrai escamotage, comme vous le voyez. Et Gauguin repose maintenant dans le Calvaire catholique, terre sainte par excellence ! A mon avis, Gauguin aurait dû avoir des obsèques civiles... »

« J'AI TRAVAILLÉ, ET BIEN EMPLOYÉ MA VIE[1]. »

C'est l'année même de sa mort que Gauguin a écrit ces mots. Et certainement, au moment où il les a écrits, sa mort prochaine était dans son esprit : c'est elle qui les lui a dictés et elle leur a conféré le caractère auguste d'une dernière parole. L'artiste interroge sa mémoire, suit du regard de l'âme la route parcourue, pèse et compare ses efforts et ses fautes, tout prêt, si ce sont celles-ci qui l'emportent, à se condamner lui-même, — et gravement, sereinement, objectivement en quelques sorte, comme s'il empruntait la voix de l'avenir, se rend à lui-même ce grand témoignage qui sonne le son de la justice, cette fois, et non pas de l'orgueil : J'AI TRAVAILLÉ.

« Cet homme d'une persistante volonté », disait de lui Jean Dolent ; et Carrière — comme on l'a lu déjà : « Il a trouvé en lui-même son approbation et sa joie. »

Pour moi, ce que j'admire surtout dans cette destinée aux

1. On retrouvera ces mots de Gauguin dans une page de lui, citée au dernier chapitre de ce livre et datée, par Gauguin lui-même, de janvier 1903.

si divers dehors, c'est son extraordinaire unité. Dispersée en apparence, sans cesse interrompue et recommencée, la vie de Gauguin est, au contraire, étroitement suivie ; l'effort s'y enchaîne rigoureusement à l'effort et tout y est sacrifié à la constance du dessein. Un syllogisme, ai-je dit. Oui, c'est la logique implacable qui triomphe, ici, destinant un homme à un but et l'y acheminant en dépit de lui-même, après l'avoir, du reste, prémuni de toutes les ressources qui devaient lui permettre de l'atteindre.

Rappeler l'art à son principe — à la Pensée, le ramener à l'interprétation de la Pensée par les éléments de la nature asservie selon des lois harmoniques dont toute la réalité est dans l'esprit de l'homme, et selon une tradition qui rejoint à travers les siècles les génies, mais eux seulement, retrouver donc cette tradition altérée par le talent, la science, les écoles, par la théorie naturaliste de l'imitation directe de la nature, et par la théorie impressionniste qui retranche de son œuvre la volonté de l'artiste et sa conception préméditée du monde et de lui-même, libérer cette volonté et rendre à cette conception ses droits, abolir en conséquence toute contrainte et rendre aux yeux qui lisent dans la nature comme dans un miroir, à la main, à l'esprit, leur entière liberté initiale : voilà le but.

Seul y pouvait parvenir un artiste dépris des artifices enseignés aujourd'hui sous prétexte d'art et, plus généralement, des complications négatives et stériles qui se sont substituées, dans notre société, à la notion vraie de civilisation. Où aurait-il trouvé le courage, les moyens de s'affranchir ainsi et d'abord lui-même, s'il n'avait eu le recul nécessaire pour apprécier à leur vérité les leçons et les exemples de cette société ? C'est pourquoi — « par un décret nominatif de la

Providence », lui aussi — il fut tout de suite, par sa naissance même et par sa première enfance, relégué comme en marge de notre monde : fils de deux races et, dans l'une et l'autre,

héritier d'esprits indépendants, révolutionnaires, — ce Clovis Gauguin, son père, qui défendait par la plume la République de 48 contre l'Empire menaçant et cette Flora Tristan, sa grand'mère, qui s'était dévouée à la cause des ouvriers.

Et la vie se chargea de rompre peu à peu, comme on agite en tous sens un fruit pour le séparer de la branche sans la briser, les liens derniers qui le rattachaient encore à la vieille société. Ce fut d'abord la ruine de sa famille ; puis la traversée

d'Amérique en Europe et la transformation totale du décor et des habitudes de sa vie. A peine eut-il le loisir de laisser s'éveiller son adolescence dans cette douce ville, si française, Orléans, et presque aussitôt la grande aventure commença, la mer le prit, et l'agitation du perpétuel voyage : matelot ! —

Il fallait que le futur peintre de la clarté pensée fît tout jeune l'expérience de tous les soleils, bien avant qu'à la réfraction de leurs rayons dans ses yeux pût s'ajouter la réflexion de cette autre lumière, sa pensée, afin que plus tard il ne fût pas ébloui par leur splendeur.

Eut-il conscience, au cours de ses longues traversées, des impressions qu'en recevait son imagination ? Je ne le crois pas. Je crois qu'il vécut alors d'une vie surtout physique, et c'est surtout physiquement, en effet, que cette rude éducation lui fut bonne. Faible et presque malingre au départ, il revint aguerri, la poitrine élargie, les muscles solides, avec des nerfs à l'épreuve de tous les efforts, de toutes les émotions. — Mais comment douter que, même à son insu, les spectacles changeants ne se soient inscrits dans sa mémoire ? Il ne vit peut-être pas sur-le-champ, il ne regarda peut-être pas ; sûrement il vit plus tard, et il y eut sans doute de la tyrannie du souvenir dans ses départs ultérieurs, volontaires, ceux-là — Et quand l'expérience fut suffisante, elle prit fin, d'elle-même ; le navigateur atterrit, dans sa patrie paternelle, avec l'intention de s'y fixer pour toujours.

Onze années de paix, non pas d'oisiveté, lui furent accordées ; et, afin qu'il pût connaître à fond l'activité moderne dans ce qu'elle a de plus caractéristique, on sait qu'il demanda sa vie, durant ces onze années, à la Bourse et à la Banque, au commerce d'argent. Quel contraste entre sa précédente existence et celle-là ! Est-il téméraire de supposer que, dans sa situation nouvelle, le marin de la veille et l'artiste du lendemain était bien placé pour observer et juger le monde moderne — et pour en concevoir l'horreur ?... « A chacun suffirait peut-être, pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui, en silence, une

NAFEA FAA-IPOIPO. (Quand te maries-tu ?).
(1892.)

pièce de monnaie...[1] » Quoique son esprit subtil ait pu un instant s'y intéresser, il dut se dégoûter, à la longue, des complications de l'agiotage.

Et puis, en lui, l'artiste était né, et j'ai dit comment la vie tout entière de l'homme, bientôt, s'absorba dans celle de l'artiste. Désormais il ne vivra plus que pour l'art, lui sacrifiant tout, oubliant tout pour lui. Jusqu'à la dernière heure, l'art sera sa pensée, sa tendresse, sa consolation, son orgueil, et l'unique témoin de son agonie nous a confié l'admiration qu'il avait ressentie devant « ce culte ».

Il n'aura pas besoin d'une très longue initiation ; il est miraculeusement doué. Et, à peine en possession des secrets de la technique, il se sépare des impressionnistes ; son rêve dépasse le leur. C'est à je ne sais quelle simplicité fastueuse, à la fois classique et neuve, qu'il va, et pour la trouver il écoute le conseil de ses souvenirs : le peintre retourne aux contrées lumineuses où le matelot jadis avait rêvé. C'est la beauté qui l'y rappelle, le beauté comme il l'aime, comme les modernes la détestent : dans la simplicité et jusque dans la sauvagerie.

Il ne pouvait être compris des civilisés, de ceux-là mêmes que ses préférences condamnaient. Entre lui et cette société dont il était l'ennemi, la guerre ne pouvait cesser, et l'Ennemi de la Société devait être vaincu ; mais il avait raison contre elle, et c'est la vérité qu'il était seul à dire contre le mensonge d'une fausse civilisation, exprimée par un art faux, — cette vérité que toute l'arabesque logique de sa vie misérable et splendide le destinait seul à dire.

Il se consolait de toutes ses douleurs en travaillant parmi

---

1. Stéphane Mallarmé.

les simples, — et voyez comme il sut se faire aimer d'eux : « Gauguin est mort, nous sommes perdus ! » En les défendant contre « l'ordre et l'autorité » représentés par les gendarmes c'est lui-même qu'il défendait, et sa conception de la beauté et de l'art comme sa conception de la justice et du droit ; c'est pour la liberté, en tout, qu'il a toujours combattu, avec toujours l'espoir têtu et naïvement sublime d'être en tout, seul, plus fort que tous. La naïveté de son orgueil fut en lui une vertu, la vertu puérile et féconde d'une âme qui pratiquait à sa manière le conseil évangélique, s'étant fait semblable aux enfants — ou aux sauvages — pour entrer dans le royaume des cieux ; et le royaume des cieux, pour Gauguin, c'était l'accomplissement de l'œuvre, c'était l'Art. Et là du moins la constance héroïque de son effort a fini par inquiéter l'incompréhension et par décourager l'injustice.

DEUXIÈME PARTIE

APPRENTISSAGE de L'ARTISTE

I

L'impressionnisme, pour Gauguin, a été surtout un exercice. Exercice aimé, pratiqué de bonne foi, comme un rite, par quelqu'un qui croyait avoir trouvé là toute la vérité : il n'y avait trouvé que l'occasion de s'initier à la technique picturale.

Les historiens du mouvement impressionniste ne s'y trompent pas. Malgré les très réels succès de Gauguin aux expositions de la « Peinture Nouvelle » où figurèrent ses œuvres, ils l'inscrivent comme à regret dans leurs listes, ou même ils l'y omettent. Il y aurait les grands et les petits impressionnistes ; Gauguin serait de ceux-ci. Il n'était ni de ceux-ci ni de ceux-là. L'impressionniste Gauguin fut un élève qui ne connaissait pas encore sa propre destination ; la beauté lui était, en quelque sorte, objective encore. Il s'instruisait, il apprenait le métier, et à quelle meilleure école eût-il pu s'adresser que celle de Manet et de Pissarro, de Renoir et de Monet ?

Ces grands amants de la nature ressuscitaient l'art que les académies avaient tué. Avec un admirable courage ils se mettaient hors de la loi en rejetant tout le faux enseignement officiel, toutes les froides recettes déduites des œuvres de la Renaissance par les professeurs. Ils avaient découvert la lumière, ils en restaient ivres et travaillaient dans un enthousiasme ébloui, laissant couler de leurs yeux par leur main sur la toile le rayon coloré, sans se soucier des formes que le rayon daignait faire resplendir, sans intervenir par la pensée ni par le sentiment, sans choisir, esclaves heureux, idolâtres du soleil.

Dans ce système, qui retranche, autant qu'humainement il est possible, l'homme, la volonté de l'homme, de son œuvre, l'artiste renonce, par principe, à la composition, à la décoration, à l'expression, au style. Il n'est plus que sensoriellement un intermédiaire entre la nature et l'humanité, — et pas même un intermédiaire : c'est la nature elle-même qui se reflète dans l'œuvre peinte et entre l'œuvre peinte et l'humanité, l'intermédiaire reste à chercher. Car cette œuvre peinte n'est

METUA RAHI NO TEHAMANA. (Les aïeux de Tehamana).
(1893).

plus un tableau, à vraiment dire : ce n'est bien réellement qu'une « impression », et ce mot que trouva le boulevard pour désigner la formule « impressionniste » est parfaitement juste en dépit des protestations qu'il souleva. Les peintres impressionnistes arrêtent le soleil pour éterniser un de ses instants, sans mêler leur âme à sa lumière.

La technique prenait donc, ici, une importance principale, presque unique, à coup sûr excessive. Dès lors, en effet, que l'art s'interdit toute projection de vie intérieure dans l'œuvre, il n'y a plus, pour jouir de l'œuvre, qu'à vérifier et goûter la justesse des rapports et à voir combien le docile serviteur de la matière porte légèrement son joug. Du moins, dans ce domaine de la technique, les impressionnistes ont été d'incomparables maîtres, et celui qui bientôt, dès qu'il se serait découvert lui-même, réagit contre eux en affranchissanr l'art d'un nouveau dogme et en renouant la vraie tradition, ne regretta jamais d'avoir travaillé d'abord dans leur société.

« Je crois que ce fut vers 1872[1] que parut la première exposition d'un petit groupe désigné depuis sous le nom d'Impressionnistes. Des loups, assurément, puisque sans collier. Presque classiques, bien simples cependant, leurs tableaux parurent bizarres. On ne sut jamais pourquoi. Et ce fut un fou rire. — Je ne ferai pas leur histoire. Tout le monde la connaît. Je la signale seulement pour constater un des plus grands efforts intellectuels qui aient été faits en France, par quelques-uns seulement, avec leur seule force, le talent, en

1. Ce fut en 1874. Mais l'erreur de Gauguin est toute de fait. Les vrai débuts des impressionnistes sont bien antérieurs à leur exposition chez le protographe Nadar. Dès 1859, Pissarro exposait aux Salons. L'exposition de Manet chez Martinet (boulevard des Italiens), qui détermina l'option de Monet pour la peinture claire, est de 1863, et dès 1866, Monet entrait en relations avec Manet.

lutte avec une puissance formidable, qui était l'Officiel, la Presse et l'Argent [1]. »

Voilà la note indulgente. Gauguin, nous allons le voir, ne tardera pas à se montrer plus sévère, du moins pour le groupe en bloc des impressionnistes, c'est-à-dire pour leur théorie commune.

Rappelons-la d'un mot précis : c'est le plus considérable historien des impressionnistes qui nous le dira, M. Théodore Duret [2] :

« Les premiers Impressionnistes, les peintres de 1874, s'étaient donné deux règles fondamentales : employer les tons clairs juxtaposés, après avoir répudié la pratique traditionnelle des oppositions d'ombre et de lumière, et peindre les yeux directement fixés sur les choses, pour les rendre dans toute leur vérité. Ils avaient pris à Manet, en l'étendant et la diversifiant, la pratique d'employer les tons clairs, et la volonté de ne reproduire que ce qu'ils auraient actuellement devant les yeux avait son point de départ dans l'aphorisme de Courbet, qu'on ne doit peindre que ce que les yeux peuvent voir. »

Voilà la théorie ; en principe et en pratique, les impressionnistes lui sont restés fidèles. Pourtant, quand on y regarde de près, peu s'en faut que la théorie s'évanouisse : il ne reste que des hommes, des artistes ; ils démentent par l'éclat de

---

1. *Racontars d'un Rapin*, Atouana, 1902 ; cité par M. de Rotonchamp.

2. M. Théodore Duret, l'ami et l'un des premiers défenseurs de Manet, de Monet, de Renoir, de Sisley, de Guillaumin, a publié sous ce titre : *les Peintres impressionnistes* (Floury, 1906), l'ouvrage essentiel en la matière. Les lignes citées ci-dessus sont empruntées à la préface que M. Th. Duret a écrite pour une exposition de Guillaumin (Blot, 1911).

leurs personnalités l'impersonnalité de leur programme. Niera-t-on, par exemple, que M. Renoir, s'il est franchement impressionniste par son procédé de peinture en clair sur clair, n'intervienne personnellement, et volontairement, dans *l'interprétation* de ses figures, mettant en valeur et en relief les traits nécessaires, se contentant par le reste de sommaires indications ? Il n'achève pas tout également, il choisit ; il ne rend pas les choses « dans toute leur vérité », — ni les êtres : son type de femme idéalement charnelle et sans âme, qui s'apparente aux femmes de Rubens et de Boucher sans les répéter, et qui est orientale, et qui est française, c'est une création ; la nature a pu donner un point de départ, une inspiration, non pas un modèle.

Et M. Monet lui-même ne part-il pas, bien souvent et dans ses meilleures œuvres, de la réalité pour la dépasser, plutôt qu'il ne se propose de lui donner un double ? N'y a-t-il pas du rêve, un sentiment de joie, l'intervention, enfin, d'une volonté, dans ses féeries de couleurs ? Et, s'il ne peint que ce qu'il a « actuellement devant les yeux », n'interprète-t-il pas le spectacle selon ce qu'il a actuellement dans l'âme ? On a dit que sa peinture parvient à donner des impressions presque musicales[1], et cela est vrai. Et elle parvient aussi à la grandeur décorative.

Et l'on se demande alors pourquoi, somme toute, — la théorie gênant si peu les artistes, chacune des unités du groupe ayant gardé tant d'indépendance et d'originalité, — Gauguin, dans ce groupe où il eut sa place, ne la garderait pas. Il avait été attiré vers ces révoltés par son goût inné et raisonné pour la révolte ; il avait été retenu parmi eux par

1. M. Camille Mauclair : *l'Impressionnisme.*

leur talent, leur sincérité, la splendeur de leur métier. Ne reste-il pas des leurs par bien des points ? N'y a-t-il pas quelque parenté entre son Ève maorie et la femme de Renoir ? Ne sont-elles pas toutes les deux magnifiquement et savoureusement animales ? Ne sait-il pas, comme Renoir, s'arrêter à temps, ne pas trop finir ?

« Ne finissez pas trop, disait-il lui-même : une impression n'est point assez durable pour que la recherche de l'infini détail, faite après coup, ne nuise au premier jet. »

Notez Renoir qu'il aime :

« Un peintre qui n'a jamais su dessiner, mais qui dessine bien, c'est Renoir... Rien n'est en place. Ne cherchez pas la ligne. Elle n'existe pas. Comme par magie, une jolie lèche de couleur, une lumière caressante parlent suffisamment. »

Et cette acception musicale de la peinture que nous notions à propos de M. Monet, c'est une des idées les plus chères à Gauguin :

« Soyez persuadés que la peinture colorée entre dans une phase musicale. Cézanne, pour citer un ancien, semble être un élève de César Franck. Il joue du grand orgue constamment, ce qui me faisait dire qu'il était polyphone... »

Alors ?... — Eh bien ! non. En se séparant des impressionnistes, Gauguin savait ce qu'il faisait et pourquoi il le faisait. Il rend hommage à leur talent, mais il rejette leur théorie. Que si malgré cette théorie et malgré eux-mêmes les plus grands interviennent parfois dans leur œuvre, ce sont des accidents — heureux sans doute : mais il ne veut pas, lui, d'une théorie qui réduit la loi à l'accident. Il ne lui suffit pas que l'esprit soit de temps en temps hospitalisé par la matière, il entend que la matière soit toujours la servante de l'esprit. Entre ces deux termes, l'impressionnisme intervertit

l'ordre des rapports. — Pour Gauguin, du reste, ni Édouard Manet, ni Degas, ni Cézanne ne sont des impressionnistes. — Et il écrit[1] :

« Ce ne fut que le triomphe artistique d'une certaine peinture, tombée aujourd'hui plus ou moins adroitement dans le domaine public, exploité par l'étranger, par quelques marchands et quelques collectionneurs spéculateurs. Mais aussi c'est une École (encore une École), avec tout l'esclavage qu'elle entraîne. C'est un dogme de plus.

« ... Ceux-là (les impressionnistes) étudièrent la couleur exclusivement en tant qu'effet décoratif, mais sans liberté, conservant les entraves de la vraisemblance. Pour eux le paysage rêvé, créé de toutes pièces, n'existe pas. Ils regardent et ils voient harmonieusement, mais sans aucun but. Leur édifice ne fut bâti sur aucune base sérieuse fondée sur la raison des sensations perçues au moyen de la couleur.

« Ils cherchèrent autour de l'œil, et non au centre mystérieux de la pensée, et de là tombèrent dans des raisons scientifiques... Ce sont les Officiels de demain, autrement terribles que les Officiels d'hier... Cet Art (l'Art de ces derniers) a été jusqu'au bout, a produit et produira encore des chefs-d'œuvre. Tandis que les Officiels de demain sont dans une barque vacillante, mal construite et inachevée... Quand ils parlent de leur Art, quel est-il ? Un Art purement superficiel, tout de coquetterie, purement matériel. La Pensée n'y réside pas. »

En dépit de quelque confusion dans l'expression, l'intention de Gauguin se dégage assez nettement des lignes qu'on vient de lire, et toute sa doctrine est là : le droit de tout oser,

1. Cité par M. J. de Rotonchamp.

en art, au nom de l'esprit, le règne absolu, légitime, de la pensée sur la nature, mais l'obligation pour l'artiste d'exprimer, par des moyens d'art équivalents à ceux de la nature, une pensée, — voilà le principe de Gauguin. On voit qu'il serait difficile de le concilier avec la théorie et aussi la pratique impressionnistes. Et avec quelle indignation Gauguin aurait repoussé tout rapprochement entre son Ève maorie et la femme de Renoir, quelle que fût son admiration pour ce grand peintre ! Cet être inconscient et charmant, dénué de toute autre vie que celle des sens, cette brute délicieuse aux yeux vides, ce nonchalant appareil de volupté, toute cette grâce adorablement luxuriante, cette douce et pleine colonne de chair qui supporte cette tête triviale et brutale, laide, où triomphe dérisoirement l'animalité, — non, l'Ève de Renoir n'a rien de commun avec l'Ève de Gauguin.

« C'est l'Ève après le péché, dit Gauguin de la sienne, pouvant encore marcher nue sans impudeur, conservant toute sa beauté animale comme au premier jour. La maternité ne saura la déformer, tant ses flancs restent solides... Le corps est resté animal. Mais la tête a progressé avec l'évolution, la pensée a développé la subtilité, l'amour a imprimé le sourire ironique sur les lèvres, et, naïvement, elle cherche dans sa mémoire le *pourquoi* des temps d'aujourd'hui. Énigmatiquement, elle vous regarde. »

II

Les relations de Gauguin avec les impressionnistes furent donc, simplement, celles d'un apprenti avec des maîtres rompus aux difficultés du métier. Il est probable que le « dogme » de la couleur claire l'enchanta tout d'abord et

qu'il y crut avec l'ardeur d'un néophyte. L'influence personnelle de Pissarro surtout l'aida puissamment à se délivrer des routines anciennes auxquelles il s'était soumis dans ses tout premiers essais. Il garda toujours un sentiment de fidélité reconnaissante au vieux maître si savant et si ingénu, témoin cette note, dans son manuscrit de 1902 :

« Si l'on examine l'art de Pissarro dans son ensemble, malgré ses fluctuations, on y trouve non seulement une excessive volonté artistique, qui ne se dément jamais, mais encore un art essentiellement intuitif de belle race. Si loin que soit la meule de foin, là-bas sur le coteau, Pissarro sait se déranger, en faire le tour, l'examiner. Il a regardé tout le monde, dites-vous. Pourquoi pas ? — Tout le monde l'a regardé aussi, mais le renie. Ce fut un de mes maîtres, et je ne le renie pas. »

Le stage de Gauguin parmi les impressionnistes commença vers l'année 1878 (on sait qu'alors l'employé de la banque Calzado ne pouvait consacrer que bien peu de temps à la peinture), et il était virtuellement fini depuis assez longtemps déjà lors du premier séjour en Bretagne (1886).

Par un apparent illogisme qui s'expliquerait aisément, celui qui devait si justement et si sévèrement reprocher à ses anciens initiateurs leur matérialisme, leur vulgarité, et si superbement réagir contre eux, commença, dans ses essais, par outrer à leur école leurs défauts. Ce nu de femme (1881), que Huysmans admirait pour sa *vérité*, — « ce ventre un peu gros tombant sur les cuisses, ces rides courant au-dessous de la gorge qui balle, cerclée de bistre, ces attaches des genoux un peu anguleux... » — c'était, de la part du disciple, un acte d'adhésion, de foi à la doctrine réaliste, qui dépassait en audace les plus retentissants exploits des maîtres. Et, avec

d'incontestables qualités plastiques, il n'y avait bien, là, que de la peinture, sans intention dépassant le cadre, un effet vu, rendu comme il avait été vu, et c'était tout. Plus tard, en Bretagne, Gauguin emploiera la laideur physique pour lui faire exprimer de la beauté spirituelle. Ici, rien de tel, et certes ce tableau n'est pas encore de Gauguin, non plus que les paysages peints à la suite de Pissarro.

Mais ce n'est peut-être pas le moindre bénéfice qu'il ait retiré de ses années d'apprentissage, que ce détour, ce recul de lui-même à quoi la discipline impressionniste et réaliste l'obligea. Son avenir, ai-je dit, était inscrit dans son passé, dans les premières visions de sa jeunesse vagabonde, dont il n'avait pas conscience encore et qu'il devait retrouver et rechercher plus tard. En attendant, selon une loi à laquelle obéissent presque tous les poètes et presque tous les artistes dans la première phase de leur évolution, et tout en acquérant le métier, les moyens d'expression, il décrivait une courbe qui l'éloignait de sa propre vérité afin de lui permettre de l'apercevoir. Il faut se reculer pour bien voir. Trop près de l'objet on est trompé par ses premiers dehors, ses premiers plans... En suivant sans discussion ni réticence la leçon et l'exemple de Pissarro, Gauguin faisait à ses instincts une extraordinaire violence ; il se fuyait. Mais quand il fut au terme de la mauvaise route il se retourna, il vit clair enfin et prit d'un tel élan sa course vers le vrai but, que d'abord il le dépassa, peut-être.

Mais désormais l'erreur ne pouvait être mortelle. Le poète savait où s'orienter et l'artiste possédait son métier ; il avait fait et bien fait ses exercices.

Il les avait même variés avec une diversité qui, dès ces commencements, aurait dû faire pressentir le « bourreau de

PAYSAGE BRETON.

toutes les matières » qu'il devait être un jour. Avec des tableaux, des figures et des paysages, il avait exposé des figurines en bois, en plâtre ; le sculpteur prenait rang auprès du peintre. Et celui-ci variait ses recherches, s'essayait à des effets qui ont rarement tenté ses émules d'alors, et que M. Félix Fénéon remarqua à l'exposition de 1886 :

« Les tons de M. Gauguin sont très peu distants les uns des autres ; de là, en ses tableaux, cette harmonie sourde. Des arbres denses jaillissent de terrains gras, plantureux et humides, envahissent le cadre, poursuivent le ciel. Un air lourd. Des briques entrevues indiquent une maison proche ; des robes gisent, des mufles écartent des fourrés, — vaches. Ces roux de toitures et de bêtes, ce peintre les oppose constamment à ses verts, et les double dans des eaux coulantes entre les fûts et encombrées d'herbes longues. »

Enfin, l'initiation matérielle était finie. L'artiste, seul déjà, hélas ! rompt, sans brusquerie, avec ses camarades impressionnistes et se retire, une première fois, à Pont-Aven.

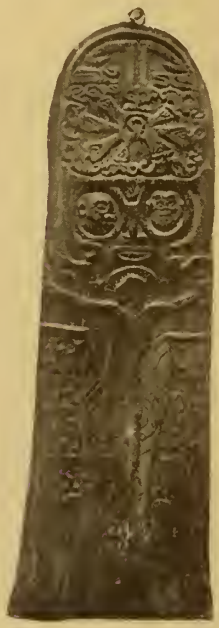
Quand, bien plus tard, je lui demandai pourquoi il avait choisi en Bretagne son lieu de retraite, quelle raison l'y avait conduit, il me répondit ce seul mot :

« — La tristesse. »

Il était donc allé porter la grande tristesse de son cœur dans un paysage triste lui-même. Mais il ne savait pas quel conseil précieux l'y attendait, quelle impulsion décisive. Oui, les landes sont tristes, et tristes aussi les blêmes passants muets, qui les traversent, et tristes bien souvent les ciels chargés de nuages, qui pleurent. Pourtant cette tristesse recèle une grandeur, respire la force, invite à l'action tour à tour et au rêve. Et puis, il y a, nombreuses, à travers ces paysages désolés, les traces d'une grandiose tradition d'art

dans laquelle Gauguin allait trouver une féconde indication.

C'est devant ces très vieilles sculptures de pierre et de bois, ces statues de saints, ces calvaires, ouvrages d'inconnus, d'ignorants — qui savaient tout, de divins maladroits qui réduisaient l'expression de la vie à ses aspects essentiels et, sans l'immobiliser, l'enfermaient dans de rigides lignes, robustes et lourdes comme il fallait pour porter le fardeau considérable de massives croyances et de longs siècles accumulés, c'est devant ces produits humains d'un temps qu'on ignore, ces monuments rongés, moussus, brisés, tout vivants encore de par l'énergie de leurs plans, que Gauguin connut le sens personnel de ses désirs. Que cela était loin de la nature directement observée, directement transcrite par les impressionnistes ! Mais que cela était plus beau ! Ces choses antiques pensaient, aimaient, elles avaient la beauté auguste de la douleur, et que l'harmonie était juste entre elles et la couleur du ciel et les lignes du paysage !



Ces débris d'un âge oublié qui connut la vérité parlaient à l'esprit de l'artiste en un langage clair. Infiniment inférieures aux magnificences égyptiennes ou de la Grèce primitive, ces sculptures procédaient pourtant de la même pensée, imposaient, elles aussi, le sentiment d'une réelle présence de l'esprit, rappelaient celui qui cherchait la vérité à la religion des Origines et lui disaient — à lui qui venait de *recourir à la nature* — qu'il lui fallait maintenant *remonter aux principes*.

TROISIÈME PARTIE

DE LA MARTINIQUE AU POULDU

I

C'est en Bretagne que Gauguin décida son départ pour la Martinique.

On se tromperait donc en croyant que cette résolution lui fut inspirée seulement ou même surtout par le désir d'échapper à la misère et de se créer des ressources. Sans doute, l'accueil hostile que Paris lui avait fait, à son retour de Pont-Aven, et cette abominable nécessité d'imaginer chaque jour

de nouveaux expédients pour conjurer le dernier désastre, n'étaient pas pour le dissuader du départ. Mais, avec un homme comme celui-là, il convient toujours de chercher haut les vrais motifs d'une détermination.

Même si la vie lui avait été clémente, Gauguin serait parti ; dans d'autres et meilleures conditions, il est vrai. Et il partit malgré la rigueur de la vie, inventant l'argent nécessaire, parlant de son projet avec un enthousiasme si communicatif que, nous l'avons vu, un jeune artiste, qui n'avait pas, lui, l'habitude de telles expéditions lointaines, voulut, à tous risques, être de celle-ci. — Dans cette circonstance, comme dans d'autres graves circonstances de sa vie, Gauguin, tout dénué qu'il fût, imposa le sentiment qu'il pouvait ce qu'il voulait ; c'est qu'il savait vouloir. Peu d'hommes, entre les plus illustres qu'on cite, possédèrent à ce point l'énergie volontaire.

Or, pourquoi de ses rêveries bretonnes avait-il déduit la nécessité d'aller travailler au loin, dans la lumière ?

Le recours à la nature, par le réalisme, par l'étude directe du spectacle de l'univers, et par l'expression directe de la vie des êtres et des choses, par la décomposition du ton, avaient justifié, dans sa nouveauté, la révolte des Impressionnistes contre l'École, songeait Gauguin. Mais ils s'étaient très vite laissé entraîner à l'abus de la technique sans autre but qu'elle-même, ils avaient dégénéré en virtuoses, et leurs œuvres, dépourvues par essence de toute spiritualité, ne respiraient plus cette puissante odeur de nature qui d'abord leur avait fait pardonner leur inhumanité foncière. Maintenant, ils ne cherchaient plus dans la nature que des prétextes à vains tours de force, et pouvait-on s'assurer qu'on eût jamais, en travaillant avec eux, sincèrement étudié, aimé, pénétré la

nature ? Comment l'aimer sans la comprendre, — sans lui apporter le tribut de l'esprit en même temps que celui des yeux ? Le recours à la nature et le retour aux principes devaient être deux mouvements simultanés et non pas successifs, à peine de dévier, l'un, dans le réalisme superficiel qui condamnait les impressionnistes à n'être plus que des virtuoses, l'autre, dans l'abstraction pure et stérile. Les auteurs des calvaires bretons étaient de profonds réalistes ; mais dans leurs yeux, qui regardaient, habitait la pensée, et c'est à la lumière de la pensée qu'ils voyaient, bien plutôt qu'à la lumière du soleil ; c'est pourquoi ils avaient su trouver l'accord entre leurs œuvres simplifiées et le paysage, simple lui-même, et sévère. Il fallait que le peintre, à leur exemple, cherchât l'accord entre la pensée et la nature, mais non plus là où ils l'avaient eux-mêmes jadis réalisé par la sculpture, et non plus en s'inspirant comme eux de la tristesse mystique ; dans de vastes sites luxuriants et sauvages, où vécût, libre, forte, joyeuse, une humanité primitive, il accomplirait à la fois les deux mouvements régénérateurs, en participant à cette joie, en procédant de cette force, en pratiquant cette liberté : il rétablirait les relations nécessaires de l'artiste avec la nature, mais en face d'elle il resterait debout au lieu de s'astreindre à l'attitude humiliée, idolâtrique, des impressionnistes et — pour rappeler un mot de Mallarmé qui correspond intimement à la doctrine de Gauguin — il serait « celui qui doue d'authenticité la nature ».

Et Gauguin aux Antilles, d'où lui était venu son maître en impressionnisme[1], alla se débarbouiller l'esprit des leçons de son maître.

---

1. Pissarro est né dans une colonie danoise des Antilles.

Il conserva toujours, de cette année de beau labeur à la Martinique, un souvenir enchanté. Là les choses et les êtres, et les circonstances, tout lui avait donné raison, tout n'avait été qu'affirmative réponse à ses logiques pressentiments. Là il s'était découvert, initié à sa personnelle vérité et pour jamais affranchi.

Les procédés impressionnistes étaient décidément inaptes à l'expression des grands spectacles, des féeries enflammées que compose le soleil, dans ses patries préférées, avec les forêts et les jardins, avec la mer et les mornes, avec l'humanité aussi, colorée, ardente, dont les dents rient parmi le visage sombre comme sur les récifs de corail l'écume dans le bleu noir des flots. Et que valait, dès lors, une doctrine sans universalité, bonne seulement pour la notation minutieuse des paysages cotonneux des environs de Paris ou des sites brumeux du nord de la France ? Au contraire, il s'agissait de savoir si la touche large, les tons francs, les constructions par masses, à quoi l'artiste était amené par la splendeur et la netteté des horizons tropicaux, ne seraient pas susceptibles de traduire aussi ces perspectives plus réduites, en apparence, des paysages d'Europe et d'en révéler l'ampleur et la profondeur secrètes.

On verrait cela au retour. Pour l'instant Gauguin était tout à la joie de transformer sa technique selon sa vision, d'enrichir sa palette, cédant ainsi aux doubles et harmoniques suggestions de la nature et de sa nature.

La rupture avec l'impressionnisme était donc absolue déjà, déjà l'artiste était tout entier lui-même — encore qu'il dût progresser ensuite indécontinûment dans la voie qu'il avait ouverte.

On a discuté la question de savoir si Gauguin fut ou non

LES CIGALES ET LES FOURMIS.

(Martinique.) " *Lithographie* ".

l'inventeur de sa « formule ». On a prétendu dater de 1888 sa nouvelle « manière » et attribuer ce changement à l'influence d'un émule. — Je suis heureux de pouvoir citer iciune page[1] qui coupe définitivement court à ces oiseuses controverses :

« Il eût été impossible à Gauguin, — même par un acte de volition ferme, — de se plier à la vision d'un autre. Il eût fallu pour cela qu'il anéantît la sienne, et il suffit de l'avoir personnellement connu pour être fixé sur le degré d'élasticité que comportaient les circonvolutions de son cerveau.

« Une toile du maître, datée de 1887 et appartenant à l'ingénieur Ernest Cros, est du reste une preuve typique de ce que l'abandon des formules impressionnistes ne fut pas en principe déterminé par les théories émises en 1888, au sein du groupe artistique de Pont-Aven.

« Sur cette petite toile (une toile de douze personnages) sont représentées des femmes de race noire, en robes éclatantes, défilant au bord de la mer. Deux d'entre elles sont assises au premier plan près de corbeilles de fruits. Ces figures exotiques, cernées en partie d'un trait qui accuse leur contour, se découpent en silhouettes sur la mer très bleue, que domine un ciel d'orage. Au fond, sont des coteaux violets avec, à leur pied, un village à toits rouges.

« Les tons sont francs et nets, sans mélange optique de couleurs, sauf cependant — ce qui est caractéristique comme indice de transition — un bouquet d'herbes, semé de fleurs rouges, placé au premier plan au pied d'arbres dessinés avec style, et qui est traité à la manière de Pissarro. Il semble que Gauguin, encore mal affermi dans sa nouvelle orientation, obsédé peut-être par des théories qu'il répudiait en principe,

---

1. De M. J. de Rotonchamp, *loc. cit.*

mais dont il ne pouvait faire entièrement table rase, ait eu, devant une difficulté d'interprétation, un retour machinal vers sa manière ancienne, dès lors condamnée[1]. »

Comment pourrait-on renoncer tout de suite, sans regret jamais et sans récurrence parfois, aux certitudes de la veille ? Encore le changement de direction, précisément pour n'être pas factice et parce qu'il n'était pas exécuté sur le commandement d'un autre, comportait-il un passage, une transition. Du reste, à la Martinique, et bien qu'il voie nettement son but et se possède tout entier, Gauguin est encore comme submergé par les magnificences qui s'offrent à son regard. Il se laisse emporter à lutter avec elles, il voudrait les conquérir, les réunir toutes, et ses tableaux de cette période sont d'un éclat excessif. Paysages — très nombreux — négreries, nus, portraits, ils sont presque tous très montés de ton, et s'ils trouvent toujours, en définitive, leur accord, c'est souvent dans un tapage de grand orchestre, splendide, mais où les cuivres, s'il est permis d'ainsi dire, se font trop entendre parmi la plainte assourdie des cordes et des bocs. — Il y a là une exubérance qu'explique la joie première des yeux devant la merveilleuse luxuriance d'un monde nouveau, et que ne parvient pas aisément à contenir le désir, pourtant net, de simplifier. Plus tard, Gauguin atténuera sa couleur et procédera par de plus subtils détours pour amener sans violence la vie à des affirmations plus calmes et plus concluantes, où lui-même interviendra plus profondément, avec plus de discrétion. Il lui reste à trouver, auparavant, de sûrs moyens d'expression synthétique — sinon symbolique.

---

1. Ce tableau a été exposé au Salon d'Automne, à la Rétrospective de 1906.

II

Au lendemain de son grand effort pictural de la Martinique, Gauguin entreprit une importante série de travaux céramiques. Il n'y avait là rien qui pût surprendre de la part d'un artiste qui, dès ses premiers essais, avait manifesté le désir de s'exprimer dans toutes les matières comme dans tous les arts. Maintenant, tout en se reposant, par ces tentatives nouvelles, du grand effort pictural qu'il venait de fournir, il faisait, du point de vue où cet effort l'avait conduit, une expérience.

Cette richesse colorée, dont il avait encore les yeux éblouis, n'était-il pas possible d'en obtenir l'*équivalent* grâce à la collaboration du feu, par le grès flammé, tout en étant défendu par les lois mêmes de l'art céramique — nécessairement simplificateur — de la tentation de reproduire dans chaque œuvre toute cette richesse, tentation à laquelle le peintre avait quelquefois cédé ?

La céramique, d'autre part, était tombée très bas. Les mauvais exemples venaient, comme toujours, de l'officiel, — ici des directeurs de la manufacture de Sèvres, et là comme en peinture, Gauguin voyait un beau combat à livrer.

Il expliqua, plus tard, ses idées à ce sujet dans un article qui, malgré sa date, trouvera ici, logiquement, sa place.

« ... Sait-on que la fameuse manufacture est à la remorque de l'industrie individuelle ? Sait-on qu'il y a huit ans environ Chaplet *seul* réussissait à merveille les flammés ? En ce temps-là (si vous permettez ce souvenir personnel), j'avais vu la possibilité de donner à l'art de la céramique un élan nouveau par la création de nouvelles formes faites à la main. Je travaillais dans ce sens ; Chaplet, qui est un artiste d'élite, — « à l'égal « des Chinois », a dit si justement Bracquemond, — me comprit, et mes essais parurent intéressants, en dépit des tâtonnements inévitables. Carriès, en ce temps-là, vint chez moi et les examina longuement.

« Transformer l'éternel vase grec, compliqué aujourd'hui de japonisme et d'orfèvrerie Christophle, remplacer le tourneur par des mains intelligentes qui puissent communiquer au vase la vie d'une figure, tout en restant dans le caractère de la matière, dans les lois de la géométrie, fût-ce même de la géométrie *gobine* : tel était mon but.

« Albert Aurier écrivit à ce sujet que je pétrissais « plus d'âme que d'argile » et j'acceptai cette louange pour mon dessein, sinon pour mon œuvre.

« Depuis longtemps, Chaplet avait ouvert à deux battants sa porte aux artistes. Par malheur, les doigts agiles des modernes sculpteurs vinrent trop souvent aggraver par des ornements l'œuvre du tourneur. — Des femmes nues, des amours, des guirlandes, puis encore des petites femmes, comme en pierre, comme en bronze, comme en étain... Vraiment, on eût pu espérer mieux et la production des artistes français souffrait, par son peu d'individualité, du voisinage des flammés chinois, qui n'étaient qu'un jeu pour Chaplet.

Ia Orana Gauguin .1.

La princesse entrait dans ma chambre et j'étais sur mon lit, souffrant, vêtu ~~d'un~~ seulement d'un simple pareo - Quelle tenue pour recevoir une femme de qualité.

« Tu es malade, me dit-elle. Je viens te voir ».

Et tu te nommes lui dis-je .. Vaïtua.

Vaïtua était une vraie princesse, si toutefois il en existe depuis que les Européens ont dans ce pays abaissé tout à leur niveau. Le fait est qu'elle arrivait là en simple mortelle - Pieds nus, une fleur odorante à l'oreille, une robe noire. (Elle était en deuil de son oncle le roi Pomaré qui venait de mourir). Son père à elle, Tamatoa, malgré le frottement Européen, les réceptions d'amiral, n'avait jamais voulu être autre chose qu'un royal Maorie, gigantesque batteur d'hommes dans ses moments de colère,

Spécimen de l'écriture de Gauguin. — D'après la première page du manuscrit d'une Nouvelle inédite, trouvée dans ses papiers.

« Quelques années plus tard surgit, on ne sait d'où, un entraînement excessif pour les grands feux : ce fut au Champ de Mars le triomphe de Carriès, Dalpayrat et tant d'autres japonistes.

« Triomphe que le Luxembourg consacra.

« Là-dessus, que fit Sèvres ? Sèvres... marcha ! Sèvres imita les initiateurs sans les nommer : Sèvres vulgarisa des créations imparfaites, et pour son propre compte ne créa rien.

« Voilà pourquoi on multiplie les fours !

« Quel grand homme deviendrait M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, s'il ne se contentait pas de baptiser les fours officiels ! — Ne pourrait-il, en sa qualité de directeur, aller visiter les ateliers d'industries d'art ? Ne devrait-il pas s'efforcer de découvrir le talent où il est — loin des sphères officielles ?

« Hors de ces sphères, il est vrai, on trouve quelquefois des révolutionnaires. Mais quoi ! En art, il n'y a que révolutionnaires ou plagiaires : et puis l'œuvre du révolutionnaire ne devient-elle pas officielle quand l'État s'en empare [1] ?»

La part de Gauguin, dans les œuvres céramiques qu'il signait P. G. O., était donc surtout celle du sculpteur, mais d'un sculpteur qui tenait compte de la matière, qui en respectait la rudesse et ne demandait pas au grain puissant mais grossier du grès les effets de délicatesse et de suavité qu'il convient de réserver au métal précieux ou au marbre. — Des jardinières, des pots à fleurs, des pots à tabac, des baguiers, des plaquettes, des appliques : la destination de l'objet se variait de cent manières. Peut-être le « dessin » qui l'illus-

1. *Le Soir*, 25 avril 1895.

trait, en fuyant la grâce, avouait-il une recherche trop précise du pittoresque, non pas du caricatural, toutefois. Gauguin détestait la caricature et n'en fit jamais. Mais, potier, il se complut un peu trop au grotesque, au monstrueux, tout en laissant, du moins dans ses essais de 1888, à sa poterie, un caractère de bibelot, un aspect fragile qui s'accordait imparfaitement avec la trivialité voulue du haut ou bas-relief. Nombre de ses compositions d'alors échappent à cette critique, sans doute : aucune pourtant n'impose le sentiment de la toute-puissance personnelle, l'évidence de la trouvaille qui est incontestable dans cette étrange figure, sculptée et cuite en 1895 — entre les deux séjours à Tahiti — la Diane sauvage, *Oviri*. C'est certainement la plus forte indication que Gauguin ait donnée en céramique, et c'est un chef-d'œuvre. Quart nature, Diane, ou plutôt Hina (la lune) la Chasseresse, est nue, avec une grande chevelure qui recouvre ses épaules. La tête, brutale, féroce, volontairement disproportionnée, écraserait le corps si les jambes et les bras, robustement musclés, ne rétablissaient l'équilibre. De ses lourdes mains, la guerrière étreint et presse contre son ventre un louveteau qui la déchire ; à ses pieds dort une louve. Et toute la composition n'exprimerait que la douleur et l'horreur, si l'artiste n'avait mis tant de faste dans le manteau naturel des longs et profonds cheveux, roux de flamme, et tant de

volupté dans la courbe abondante et pure des seins. — On retrouvait là, plus nettement encore, à cause de la matière, et comme exemplairement accusé le contraste méthodique dont procèdent souvent les tableaux à figures peints à Tahiti : dans un ensemble pesant et brutal, un trait de grâce ou de richesse, emprunté du reste à la nature, prend une valeur exceptionnelle ; ainsi les vrais poètes, en employant les mots de la langue courante, savent, par la place qu'ils leur donnent dans le vers et dans la phrase, douer ces mots d'un charme que nous ne leur connaissions pas et nous persuader que nous les lisons pour la première fois.

Cette statue que Gauguin, participant à l'exposition de Chaplet, avait cru pouvoir placer au Salon de la Société nationale, en fut, littéralement, expulsée.

III

Avant de rejoindre Gauguin dans le cénacle d'art breton où, par deux fois, avant de partir pour Tahiti, il se retira et où furent élaborées les fameuses doctrines de la Synthèse et du Symbole, suivons-le dans l'atelier d'Arles, où Van Gogh, à force d'instances, avait fini par l'attirer, comme on l'a vu plus haut.

Ce déplacement surprenait Gauguin en plein travail. Revenu dans cette Bretagne qui lui avait conseillé le départ au loin, il y apprenait à connaître l'artiste nouveau que la Martinique avait fait de lui. Il vérifiait la justesse de ses prévisions et que la technique découverte là-bas convenait (au prix de telles modifications harmoniques dans l'éclat des tons) à l'interprétation des climats du couchant comme à ceux du

ÉTUDE DE NU.

midi. Mais à nouveau, la tristesse s'emparait de lui. Était-ce l'influence de cette Bretagne même, de cette patrie d'élection mélancolique qu'il avait tant aimée pour sa tristesse, précisément ? Y avait-il retrouvé des regrets déjà anciens maintenant de trois années et toujours vivants ? Ailleurs le bonheur de créer, l'ivresse de voir et d'admirer l'arrachait à lui-même, et son compagnon de voyage à la Martinique parlait avec étonnement du « rire extraordinaire de Gauguin dans le soleil » ! Mais, dans la « Région solitaire, triste, orageuse, enveloppée de brouillards, retentissante du bruit des vents et dont les côtes, hérissées de rochers, sont battues d'un océan sauvage [1] », le vrai Gauguin, tel du moins que l'avait fait la vie, l'homme amer et défiant, réapparaissait et se reconnaissait comme dans un miroir. La santé, en outre, restait altérée, et la situation pécuniaire était misérable.

La tristesse de l'homme atteignait l'artiste. Une ombre était tombée sur sa palette. Il semblait ne plus voir la lumière qu'à travers un tissu de crêpe, et la cérébralité, qui était à la fois le principe de sa force et son principal danger, menaçait d'éliminer en lui l'essentielle plasticité.

Dans ces dispositions, il fit son propre portrait et l'envoya à Vincent. Ce fut pour celui-ci une révélation :

« Cela me fait décidément l'effet de représenter un prisonnier », écrivait-il à son frère Théodore... « Il ne doit pas continuer comme cela, il doit se consoler, redevenir le Gauguin plus riche des négresses... » Et à M. Émile Bernard : « Ah ! tu fais rudement bien de penser à Gauguin. C'est de la haute poésie ses négresses, et tout ce que fait sa main a un

---

1. *Lettres de Vincent Van Gogh*, publiées par Ambroise Vollard. Plusieurs des citations suivantes sont empruntées à ce recueil.

caractère doux, navré, étonnant. On ne le comprend pas encore, et lui souffre beaucoup de ne pas vendre, comme d'autres vrais poètes... »

Un vrai poète : Vincent Van Gogh aussi en était un, doué de toutes les richesses de l'esprit et du cœur ; et d'une incomparable puissance de vision. Le plus logique de tous, il alla, lui toute raison profonde et toute bonté, à la folie, à la violence, avec sagesse, avec douceur, apportant, par des gestes de désordre extrême et fatal, un peu d'ordre et d'équilibre en un temps où personne ni rien n'est à sa place...

« Son âme de poète lui tenait lieu d'esthétique », a dit admirablement Albert Aurier. Il serait, en effet, très difficile de définir l'esthétique de Van Gogh. Mais avec tous les grands poètes et les grands artistes n'en est-il pas de même ? Le critique peine à mettre d'accord leurs théories et leurs œuvres, et son effort est vain. Les théories sont choses de fin de journée faite. Las de produire, l'homme se repose en rêvant. Les œuvres sont les fleurs du matin. Sur les discussions du soir, la nuit heureusement oublieuse a passé.

Il y eut dans l'âme de Van Gogh un puissant reflet christique. Le jeune apôtre protestant, sincère, qui tenta de moraliser et de convertir les ouvriers des mines belges, était le même qui se vouait, peintre, à la mission d'unir entre eux les artistes, qui voulait faire de sa petite maison jaune d'Arles, — jaune, pour que chacun y vît luire la lumière — l'*abri* de la pensée vivante. Il disait : « Les tableaux nécessaires, indispensables pour que la peinture actuelle soit entièrement elle et monte à une hauteur équivalente aux cimes sereines qu'atteignirent les sculpteurs grecs, les musiciens allemands, les écrivains de romans français, dépassent la puissance d'un individu et seront créés probablement par des groupes

d'hommes se combinant pour exécuter une idée commune. » Et l'âme de cet effort collectif était une pensée de bienfaisance générale : « Ah ! mon cher ami, — écrivait-il à Gauguin quelque temps après le drame qui les avait séparés, — faire de la peinture ce qu'est déjà avant nous la musique de Berlioz et de Wagner... un art consolateur pour les cœurs navrés ! Il n'y a encore que quelques-uns qui, comme vous et moi, le sentent. »

C'était pour constituer un de ces groupes, dont il lui attribuait d'avance la direction, que Vincent appelait Gauguin à Arles ; c'était aussi pour le sauver lui-même.

Il sentait que Gauguin, dans la tristesse où il était tombé, aussi dans les perpétuelles controverses esthétiques auxquelles il se laissait entraîner par les jeunes artistes réunis autour de lui à Pont-Aven, perdait son temps. Il fallait le rappeler à lui-même, à la belle nécessité de produire sans tant discourir, à l'adoration de la couleur, de la vie...

Gauguin obéit enfin à cette bonté subtilement raisonneuse et naïvement impérieuse. — On sait qu'en fait l'expérience fut désastreuse et que ce premier essai du « communisme artistique » de Van Gogh en démontra l'impossibilité.

Les deux artistes n'avaient que très peu de réelles affinités spirituelles. Certes, à cette pensée de Vincent : « N'est-ce pas plutôt l'intensité de la pensée que le calme de la touche que nous cherchons ? » Gauguin, à cette heure de sa carrière, pouvait souscrire, encore qu'il dût plus tard joindre le calme ou plutôt la certitude de la touche maîtrisée à l'intensité de la pensée. Mais cette union dans le principe, dans le point de départ, les laissait divisés dans leurs méthodes et dans leurs préférences.

« Vincent et moi, écrivait Gauguin, nous sommes bien

peu d'accord en général, surtout en peinture. Il admire Daudet, Daubigny, Ziem, et le grand Rousseau, tous gens que je ne peux pas sentir. Et par contre, il déteste Ingres, Raphaël, Degas, tous gens que j'admire ; moi, je réponds : « Brigadier, vous avez raison », pour avoir la tranquillité. Il aime beaucoup mes tableaux, mais quand je les fais il trouve toujours que j'ai tort de ceci, de cela. Il est romantique et moi je suis plutôt porté à un état primitif. Au point de vue de la couleur il voit les hasards de la pâte comme chez Monticelli, et moi je déteste les tripotages de la facture. »

Gauguin se trompe peut-être en accusant Van Gogh de romantisme. Van Gogh fut plutôt un naturaliste, et ce qu'il y a d'apparemment romantique dans sa conception et dans son exécution lui vient d'un amour exalté pour la nature. Cet amour, il l'exhale en cris de couleur, librement, follement, furieusement, — puissamment. Cet ancien pasteur est possédé par le Démon de Midi. Son mysticisme a tourné au panthéisme. Il adore les ciels, les arbres, les routes, les fleurs, les hommes, il les voit à travers le prisme et les peint comme il les voit, sans pourtant les trahir dans leur vérité foncière, car il voit riche, mais il voit juste aussi, et son art est souverainement expressif.

Cet art exerça-t-il quelque influence sur celui de Gauguin ? Une profonde influence. Et comment en eût-il pu être autrement ? Gauguin, comme tous les autres artistes doués, a subi l'influence de tous les vrais artistes qu'il a rencontrés, comme ceux-ci ont tous, à leur tour, subi la sienne. Devant aucun d'eux, il n'a fait l'abandon de ses propres préférences et abdiqué sa personnalité, mais de chacun d'eux il a reçu un conseil qui venait, providentiellement, à son heure et qui l'aidait à se mieux connaître soi-même, à éviter telle erreur

qui eût pu retarder son développement, à marcher d'un pas plus sûr dans sa voie. C'est une des caractéristiques du grand talent que de savoir emprunter aux esprits les plus divers les éléments harmoniques à son être, sans se laisser entraîner à la suite de personne et en devenant toujours plus uniquement, si je puis dire, mais plus richement soi au contact des autres.

L'amoureux passionné, l'amoureux fou de la nature qu'était Van Gogh se dressa devant Gauguin au moment où celui-ci, séduit par de dangereuses abstractions, laissait s'appauvrir sa palette et risquait d'oublier que sa vérité était dans « le Gauguin plus riche des négresses », — le Gauguin de la Martinique, qui quelques années plus tard, allait devenir le Gauguin plus réellement riche encore, mais plus mesuré dans l'intensité, des Tahitiennes.

IV

Gauguin n'a jamais dit qu'il ait entendu l'avertissement de Van Gogh. Il l'avait entendu, pourtant, dans son instinct infaillible d'artiste, et mis en réserve dans sa mémoire. Mais, pour l'heure, à peine séparé de Vincent, il alla poursuivre en Bretagne son œuvre synthétique et symbolique, comme une tâche qu'il s'était assignée et qu'il fallait terminer. Elle avait, du reste, en outre de son très réel intérêt d'art, son intérêt de combat : c'était un nécessaire geste de réaction contre l'impressionnisme, et si, comme toute réaction, celle-ci fut excessive, si Gauguin, comme j'ai pu le dire, parut dépasser le but, l'excès lui-même avait son sens, et je pense qu'il fut conscient.

Donc, en 1889, au petit village du Pouldu, on était « synthétiste » et « symboliste » dans le petit groupe des jeunes artistes que j'ai plus haut énumérés et qui travaillaient autour de Gauguin.

Synthèse, Symbole : que signifiaient, au juste, ces mots ? Surtout, que signifiaient-ils pour Gauguin et ses amis ?

Le poète Albert Aurier, qui, dans le *Mercure de France*, bien jeune alors, défendit le premier, avec un enthousiasme communicatif parce qu'il était sincère et servi par un très réel talent, Gauguin, et aussi Van Gogh, a écrit :

« L'œuvre d'art sera : *idéiste*, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée ; *symboliste*, puisqu'elle exprimera cette idée par des formes ; *synthétique*, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale ; *subjective*, puisque l'idée n'y sera jamais considérée en tant qu'objet, mais en tant que signe de l'idée perçue par le sujet, et *décorative*. »

Il se peut qu'on reproche aujourd'hui justement à ces formules quelque excès de verbalisme. Elles furent pourtant significatives, à leur minute, dans la bataille, et elles gardent le mérite de rester claires. Mais leur tort est d'être trop générales, et sans doute on ne peut se contenter de la définition qu'Albert Aurier donne du synthétisme, en particulier. Si en effet sont synthétiques toutes les œuvres d'art où les formes, les signes de l'idée, sont écrites selon un mode de compréhension générale, il n'y a guère et il n'y a jamais eu que, bonnes ou mauvaises, des œuvres d'art synthétiques. Et puis, c'est au point de vue pictural seulement que nous devons nous placer ici, et il est clair que la définition d'Albert Aurier vise tous les genres et toutes les techniques d'art.

Il y a plus de précision dans ces paroles de M. Sérusier :

« La synthèse consiste à faire rentrer toutes les formes dans le petit nombre de formes que nous sommes capables de penser, lignes droites, quelques angles, arcs de cercle et d'ellipse : sortis de là nous nous perdons dans l'océan des variétés. »

Mais cette vue, purement mathématique, abstraite, ne fut jamais celle de Gauguin. Il était « idéiste », et chacune de ses œuvres est l'expression d'une idée ; mais il n'était ni savant, ni scientiste ; il restait plastique. — Pour le rester avec lui, nous réduirons-nous à dire que le synthétisme se ramène tout entier à l'emploi de la teinte plate ? Encore, si « un tableau est essentiellement une surface plate recouverte de couleurs », ces couleurs sont-elles « en un certain ordre assemblées ».

Et je ne puis davantage me contenter de croire que Synthèse et Simplification soient synonymes. Ces deux notions ne sont pas même nécessairement liées. La simplification réduirait l'expression de la vie et se confond bien plutôt avec la notion du résumé, de compendium, qu'avec celle de synthèse. Le but de la synthèse est, au contraire, une augmentation ou un renouvellement de la vie, une création. Elle s'oppose à l'analyse, qui dissocie les éléments de la vie, pour la renouveler en les réunissant selon un certain ordre. Elle va des causes aux effets. C'est elle, en chimie, qui reconstitue un corps avec ses éléments divisés par l'analyse, en chirurgie, qui réunit les parties séparées d'un membre : cette acception scientifique, qui est si voisine de la conception artistique, de l'opération même de l'artiste, est la seule qui satisfasse l'esprit.

M. Maurice Denis a donc bien raison de dire :

« Synthétiser, ce n'est pas nécessairement simplifier dans

le sens de supprimer certaines parties de l'objet : c'est simplifier dans le sens de *rendre intelligible*. C'est en somme, hiérarchiser : soumettre chaque tableau à un seul rythme, à une dominante, sacrifier, subordonner, — généraliser. »

Soumettre l'œuvre à une dominante, c'est lui donner une âme, lui insuffler de la vie : c'est créer.

Que le procédé ne soit pas nouveau, que tous les grands artistes décorateurs l'aient employé, que Puvis de Chavannes, avant Gauguin et ses élèves, et avant Cézanne, l'ait appliqué au tableau de chevalet, Odilon Redon, à la lithographie, c'est vrai. Mais Gauguin, de qui l'admiration pour les primitifs et le respect pour Puvis et Redon ne se sont jamais démentis, n'a pas dit, en reprenant ce procédé, qu'il prétendit apporter une nouveauté. Seulement, il se l'est approprié par des audaces et des harmonies personnelles ; surtout il l'opposait au pur mélange optique des couleurs, où se confinaient les impressionnistes, esclaves de la vision sensorielle qui laissaient leur esprit en vacance.

Il était naturel que la synthèse conduisît l'artiste au symbole. Des sacrifices et un ordre dans la composition qui avaient pour but de rendre intelligible la pensée de l'auteur, un affranchissement des sujétions immédiates de l'observation directe, devaient inspirer à l'artiste le désir de retenir de la nature les aspects seulement où il lisait une *allusion* significative à cette pensée et de réunir ces aspects en quelque grande image, à la fois libérée de toute vraisemblance et profondément, c'est-à-dire vitalement et artistiquement, vraie.

Cette image, c'est le symbole.

Qu'il y ait eu, dans les images symboliques des élèves de Gauguin et de Gauguin lui-même, tout ensemble trop de naïveté calculée et de littérature — au sens péjoratif qu'on

LA LUTTE DE JACOB ET DE L'ANGE.

a le tort de donner à ce mot quand on l'emploie à propos des arts plastiques — c'est, en réalité qu'il n'y avait pas encore assez de gaucherie et pas encore assez de littérature : c'est que ces artistes n'avaient pas achevé d'oublier la leçon de l'École et qu'il leur arrivait de reculer devant l'expression totale de leur pensée, de ne pas oser être pleinement des poètes afin d'être des artistes pleinement.

Mais *le Christ Jaune, la Vision après le Sermon (Lutte de Jacob avec l'Ange), le Calvaire, le Jardin des Oliviers, Soyez Mystérieuses,* sont de maîtresses œuvres. Elles marquent un des beaux moments de la carrière de Gauguin ; encore qu'il les dût dépasser, bien peu d'années plus tard, en revenant à plus de richesse et aussi à plus de nature, en cherchant le mystère ailleurs que dans le pur rêve, il se souvint toujours d'elles avec complaisance.

Je donnerai ici, en hommage au poète qui eut le mérite de voir et de comprendre avant tous, la description qu'Albert Aurier nous a laissée de la *Vision après le Sermon* :

« Loin, très loin, sur une fabuleuse colline dont le sol apparaît en un vermillon rutilant, c'est la lutte biblique de Jacob avec l'Ange. Tandis que ces deux géants de légende, que l'éloignement transforme en pygmées, combattent leur formidable combat, des femmes regardent, intéressées et naïves, ne comprenant point trop, sans doute, ce qui se passe là-bas, sur cette fabuleuse colline empourprée. Ce sont des paysannes. Et à l'envergure de leurs coiffes blanches éployées comme des ailes de goéland, et aux typiques bigarrures de leurs fichus, et aux formes de leurs robes et de leurs caracos, on les devine originaires de la Bretagne. Elles ont des attitudes respectueuses et les faces écarquillées des créatures simples écoutant d'extraordinaires contes un peu fantas-

tiques affirmés par quelque bouche incontestable et révérée. On les dirait dans une église, tant silencieuse est leur attention, tant dévot est leur maintien ; on les dirait dans une église et qu'une vague odeur d'encens et de prière volette parmi les ailes blanches de leurs coiffes et qu'une voix respectée de vieux prêtre plane sur leurs têtes. Oui, sans doute, dans une église, dans une pauvre église de quelque pauvre petit bourg breton... Mais alors où sont les piliers moisis et verdis ? Où sont les murs laiteux avec l'infime chemin de croix chromolithographique ? Où la chaire de sapin ? Où le vieux curé qui prêche et dont l'on entend, certes, dont l'on entend la voix marmonnante ? Où tout cela ? Et pourquoi, là-bas, loin, très loin, le surgissement de cette colline fabuleuse, dont le sol apparaît de rutilant vermillon ? — Ah ! c'est que les piliers moisis et verdis et les murs laiteux et le petit chemin de croix chromolithographique et la chaire de sapin et le vieux curé qui prêche se sont, depuis bien des minutes, anéantis, n'existent plus pour les yeux et pour les âmes des bonnes paysannes bretonnes ! Toutes les ambiantes matérialités se sont dissipées en vapeurs, ont disparu : lui-même, l'évocateur, s'est effacé et c'est maintenant sa Voix que contemplent avec cette attention naïve et dévote, ces paysannes à coiffes blanches, et c'est sa Voix, cette vision villageoisement fantastique, surgie là-bas, loin, très loin... »

QUATRIÈME PARTIE

LE MAITRE DE TAHITI

I

De la préface que j'écrivis pour le catalogue[1] de l'exposition que fit Gauguin à son retour de Tahiti (1893), j'extrais ce fragment :

On s'étonnait un peu, il y a trois ans, quand Gauguin s'en

---

1. Voici l'énumération des œuvres exposées :

1, *Ia Orana Maria* (Ave Maria) ; — 2, *Matamoê* (Mort) ; — 3, *Pastorales tahitiennes* ; — 4, *Pape moê* (Eau mystérieuse) ; — 5, *Hina Téfatou* (La Lune et la Terre) ; — 6, *Matamua* (Autrefois) ; —7, *Hina maruru* (Fête à Hina) ; — 8, *Arra Arra* (Joyeusetés) ; — 9, *Manao tupapau* (L'Esprit veille) ; — 10, *Parau no Varua Ino* (Paroles du Diable) ; — 11, *Faire peur* ; — 12, *Arii matamoe* (La Fin Royale) ; — 13, *Vaïraumati tei oa* (Vaïraumati elle se nommait) ; — 14, *Aa no Arceïs* (Le Germe des Arceïs); — 15, *L'Homme à la hache* ; — 16, *Nave nave fenna* (Terre délicieuse) ; — 17, *Otahi* (Seule) ; — 18, *Aha oe feii* (Eh quoi ! tu es jalouse ?); — 19, *Nafa faaïpoïpo* (Quand te mariestu ?) ; — 20, *Parahi te Maraê* (Là réside le Temple) ; — 21, *I naro oviri* (Sous les pandanus) ; — 22, *Te poïpoï* (Le matin) ; — 23, *Man taporo* (La cueillée des citrons) ; — 24, *Fatata te mit* (Près dé la mer) ; — 25, *Noa Noa* (Odorant) ; — 26, *Fatata te monà* (Adossé à la montagne) ; — 27, *Faturuma* (Boudeuse) ; — 28, *Mélancolique* ; — 29, *Piti teïna* (Deux sœurs) ; — 30, *Vahine no te miti* (Femme de la mer) ; — 31, *Vahine no te tiare* (Femme de la fleur) ; — 32, *Vahine no te vi* (Femme au mango) ; — 33, *Metua rahi no Tehamana* (Les Aïeux de Tehamana) ; — 34, *Paysage* ; — 35, *Paysage, soir* ; — 36, *Petit paysage* ; — 37, *Te Fare Maorie* (La Maison Maorie) ; — 38, *Te Fare* (La Maison) ; — 39, *Dans les marais* ; — 40, *A l'écart* ; — 41, *Bouquet de fleurs* ; — 42, *Bonjour, Monsieur Gauguin (Bretagne)* ; — 43, *Les Batteuses (Bretagne)* ; — 44, *Aux provisions (Bretagne)*.

SCULPTURE. — 45, *La Femme noire* ; 46, *Les Tiis*.

alla de France et — par une prédilection instinctive que je n'entends pas expliquer — se choisit un bel exil à Tahiti, on s'étonnait qu'un peintre, surtout un Créateur comme celui-ci, cherchât hors de notre coutumière nature les prétextes de ses création. « La Bretagne et la Provence sont inépuisables — disait à ce sujet, plaisamment, un artiste bien connu — et la seule colline de Montmartre suffit à tous mes rêves... » Et c'était un petit scandale, — une grosse erreur.

Gauguin n'allait pas chercher là-bas le renouvellement de son esprit par des « sujets nouveaux ». Plus que tout autre, peut-être, se contenterait-il à l'indéfini du même lieu ou du même visage dont il saurait faire, chaque fois, une transposition jamais encore vue. Mais outre les qualités d'invention personnelle et spirituelle, d'intuition en profondeur, qui caractérisent, il a des facultés d'expansion, d'ampleur, de pleine nature — que la vie étroite et le faste factice de nos civilisations occidentales mécontentent.

Il s'irrite de nos habitudes, de nos préjugés, de nos conventions en art et en tout, et de ces traditions d'imitation qui oppriment particulièrement la peinture.

Il veut, lui, trouver lui-même et son poème et son expression : il veut être — selon une façon de dire qui naguère me plut — « le mineur et l'orfèvre de son or ».

C'est ce qu'il est allé quérir si loin : l'oubli de nous et le seul souci de ses préférences d'art.

Ajoutez que, par son ascendance, cet héritier tardif des Incas a quelque droit de manquer d'indulgence pour nos mièvres grâces de salon et les lignes correctes de nos jardins anglais. Enfin, n'oublions pas que, marin longtemps — jadis — il a gardé dans ses yeux indiens l'éblouissement du soleil impitoyable et de son reflet vivant, végétal, animal, humain. Les

incendies de fleurs du tropique, avec de beaux animaux humains, dans la force, dans l'agilité, dans la naïveté de leur franchise physique, étendus sous les ramures opaques, lui ont laissé dans la mémoire l'enchantement d'un enthousiasme que nul autre luxe n'a pu éteindre.

Peintre décorateur, il s'est ressouvenu de ce décor unique : il nous le rapporte...

Vraiment, cette peinture, l'occasion d'être heureux ! Elle est comme un rite d'une religion de joie...

Et voici, après ces lignes qui sentent — selon le mot célèbre de Mallarmé — « le tréteau du préfacier », une description plus vivante de l'œuvre exposée : c'est l'Introduction de *Noa Noa* [1]. Les œuvres du peintre y sont, en quelque sorte, rendues à leur milieu originel : la sincérité des modèles corrobore celle des tableaux ; et la discussion, qui termine le chapitre, entre un lecteur hypothétique et l'écrivain, élucide l'intention de l'artiste.

---

1. Je donnerai ici, pour n'y plus jamais revenir, une indication précise et succincte sur la genèse de ce livre.

C'est en étudiant les œuvres exposées rue Laffitte en 1893 que me vint l'idée d'une composition littéraire sur les thèmes du peintre, dans laquelle celui-ci s'associerait lui-même avec un poète. Le plan s'imposait : une part de récits, qui serait de Gauguin, une part de poèmes, qui serait la mienne.

Gauguin accueillit avec enthousiasme ma proposition. Il rédigea très vite les notes d'après lesquelles j'écrivis les chapitres où « le Conteur parle ». Mon travail personnel, plus délicat, fut plus lent. Je n'attendis pas de l'avoir achevé pour soumettre à Gauguin, qui l'approuva, ma version des chapitres de récits : cette version est la véritable et unique rédaction primitive.

Si le livre tarda à paraître, c'est que je ne parvins pas à lui trouver d'éditeur ; je dus finalement le publier à mes frais.

Que par la suite, dans sa solitude de Tahiti ou de la Dominique, Gauguin, récrivant de sa main *Noa Noa*, ait introduit à son gré des

Dans ces toiles gonflées encore des souffles lointains qui nous les apportèrent, vivantes d'une vie à la fois élémentaire et fastueuse, c'est la sérénité de l'atmosphère qui donne à la vision sa profondeur, c'est la simplification des lignes qui projette les formes dans l'infini, c'est du mystère que l'intarissable lumière, en le désignant, irradie, révélant une race.

Si distante de la nôtre qu'elle te semble, dans le genre humain, une espèce différente de toutes, à part, exceptionnelle.

Dans la nature éternellement en fête, qui lui fait un cadre de luxuriance, avec le frisson glorieux de ses grandeurs anciennes, avec les marques fatales de sa présente agonie, avec sa religion recherchée dans ses origines et poursuivie jusque dans les conséquences qui l'amènent à l'orée du christianisme : une race, dite par un esprit le mieux fait, ou l'unique, pour la comprendre et pour l'aimer par les procédés artistiques les plus voisins de ce luxe extraordinaire en sa simplicité, luxe animal et végétal où le prodige de l'éclat n'égale que le prodige de l'ombre installée au fond de cet éclat même.

Vois, par exemple.

Des formes féminines, nues ; dorées, bronzées, de colorations

---

changements dans la rédaction primitive, qu'il ait même fini par croire sienne l'idée première de l'ouvrage, qu'il ait dit avoir « imaginé et ordonné cette collaboration » pour montrer la supériorité du sauvage naïf et brutal sur le « civilisé pourri », cela n'a point d'importance. Les mots, du reste, que j'inscris entre guillemets, sont employés dans un sens général : Gauguin confronta la civilisation et la sauvagerie, et non pas le poète et le peintre.

Mais je ne puis laisser dire que j'aie modifié sans son aveu le texte de Gauguin, et toutes les pages dont se composa *Noa Noa* avaient été lues en manuscrit et acceptées par lui.

Dans celles, en particulier, que je cite ici, il est trop clair que Gauguin n'est pour rien : puisque j'y parle de lui, de son œuvre, puisque j'y indique que le *Point de vue* (c'est le titre du chapitre) est dans cette œuvre ; et par là je voulais dire que le livre tout entier, Récits et Poèmes, est une interprétation, un commentaire des tableaux tahitiens de Gauguin.

TAHITIENNES.

à la fois sombres et ardentes. Le soleil les a brûlées, mais il les a pénétrées aussi. Il les habite, il rayonne d'elles, et ces formes de ténèbres recèlent la plus intense des chaleurs lumineuses. A cette clarté, l'âme, d'abord, te semble transparente de créatures promptes au rire, au plaisir, hardies, agiles, vigoureuses, amoureuses, comme autour d'elles les grandes fleurs aux enlacements audacieux, de ces filles indolentes et turbulentes, aimantes et légères, entêtées et changeantes, gaies le matin et tout le jour, attristées, tremblantes dès la fin du soir et toute la nuit : or, la lumière éblouit comme elle éclaire. Le soleil dévoile tous les secrets, excepté les siens. Ces obscurs foyers vivants de rayons, les Maories, sous des dehors de franchise, d'évidence, gardent peut-être aussi, dans leurs âmes, des secrets. Déjà, entre la majesté architecturale de leur beauté et la grâce puérile de leurs gestes, de leurs allures, un écart avertit.

Vois plus loin.

I

En effet, la Maorie a tôt oublié les terreurs de la nuit pour la volupté d'être, dans la fraîcheur brillante du matin, et d'aller et de s'ébattre, insoucieuse, libre dans la caresse de l'air, de l'herbe, du bain. Sa vie s'éveille avec la belle humeur de la terre et du soleil. Le plaisir est la grande affaire et l'amour n'est que le plaisir. Puis, elle danse, elle se couronne de fleurs, elle chante, elle rit, elle joue, et puis elle aime encore, à l'ombre des pandanus, et puis, elle rit encore, et tout n'est que plaisir. Et la mer est là, dont elle préfère le blanc rivage aux fourrés de la forêt, la mer jolie avec ses récifs de coraux, la mer vivante avec sa voie infinie qui accompagne l'iméné [1], la mer reposante qui baise de ses brises les brûlures de l'amour et du soleil. Et l'amour n'est que le plaisir, et tout n'est que le plaisir, même le travail : l'occasion d'une prome-

---

1 Ce mot, mais ainsi orthographié, appartient à la langue maorie et signifie : chant de joie.

nade en mer ou sur la montagne, la gloriole de montrer sa force ou son adresse, la douceur d'obliger un ami ; le travail, plaisir des hommes qu'ils partagent avec les femmes et dont la nature a, d'avance, fait les frais. Et la sagesse, encore, est un jeu, le plaisir des vieillards, aux veillées, — aux veillées où la peur aussi amuse

(tant, du moins, que le soleil n'a pas quitté l'horizon et qu'on est à plusieurs) par des récits fantastiques, préludes aux prochains cauchemars et qui relèvent d'un peu de religieuse horreur le délice accompli du jour, — bien que déjà, durant la sieste, l'aile noire des *Tupapaus* 1 ait effleuré le front des dormeuses.

1. Incubes et succubes, esprits des morts, génies errants. Les *u* et les *û*, dans les mots de la langue maorie, se prononcent *ou*.

Près de la case en bois de bourao, à distance du rivage que la matinée tropicale maintenant embrase, la forêt commence et de l'ombre fraîche tombe des premiers manguiers. Des hommes, des femmes, *tanés*, *vahinés*, sont là, groupés, épars, debout et affairés, assis ou couchés et déjà reposant. On boit, on bavarde, on rit.

Au loin la mer, égayée de barques indolemment vites, que des jeunes gens dirigent, tantôt à la rame, tantôt par de simples déplacements du corps ; et leurs *paréos*[1] bleus et blancs, et leurs poitrines cuivrées, et le jaune rouge du bois des barques, font avec l'azur du ciel et le vert et l'orange des flots une harmonie large et gaie, que rythment l'éclair blanc de dents aux fréquents éclats de rire et la frange blanche de la mousse des vagues.

Sur le bord, malgré la chaleur, deux sœurs, qui viennent de se baigner, s'attardent en de gracieuses attitudes animales de repos et parlent d'amours d'hier, de demain. Une querelle : un souvenir.

— Eh ! quoi ? tu es jalouse ?

Au fond de l'anse, un jeune tané, admirable dans l'équilibre de sa force et la justesse de ses proportions, tranche à coups de hache un tronc d'arbre. Sur une barque, disposant les éléments d'une brève traversée et se penchant à genoux, le dos horizontal, les bras étendus, sa vahinée nue jusqu'aux hanches, les seins pendants, lourds et fermes et frémissants, garde, en dépit de la posture, une incontestable élégance.

Là-bas, vers l'intérieur, dans la maison maorie, ouverte, une femme, assise sur ses jambes, devant la porte, le coude au genou, les lèvres enflées de colère, seule au moins depuis cinq minutes, au moins pour cinq minutes encore, boude, sans que nul ni elle même sache pourquoi, peut-être pour le plaisir.

L'heure de la sieste a passé, l'heure de l'incendie, l'heure morte.

---

1. Ceinture, unique vêtement.

Le crépuscule tombe, et, de partout, sourd une agitation d'immense volière, dans les demi-ténèbres que la lune cisèle.

On va chanter, on va danser.

Les hommes s'accroupissent au pied des arbres. Les femmes, dans l'espace libre, comme dévêtues de blanc, remuent en cadence leurs jambes solides, leurs fortes épaules, leurs hanches et leurs seins, et les dernières lueurs du jour et les premières lueurs de la lune les poursuivent. La voix des hommes — orchestre de ce ballet — est monotone, grave, presque triste. Il se mêle des frémissements de peur aux trémoussements des femmes et à leur mimique invitant l'amour qui va venir avec la nuit, — avec la nuit tragique, où le démon des morts veille et rôde et tout à l'heure se dressera, les lèvres blêmes et les yeux phosphorescents, près de la couche où les fillettes tôt nubiles ne dorment point paisibles, parce que les défunts reviennent, — défunts amants ou défunts dieux.

II

Noa Noa : odorant.

La majesté silencieuse de la forêt accueille le pèlerin en route vers l'Aroraï, la montagne qui touche au ciel.

Nulle vie animale, point d'envols et de chants, et rien qui bondisse et rien qui rampe. Mais quelles harmonies dans les parfums qui grisent l'artiste voyageur ! Que de beaux fruits dans l'éclat polychrome des feuilles, des fruits, des fleurs !

Ses yeux, où demeure l'éblouissement des splendeurs humaines contemplées à nuits, à journées pleines ; ses yeux, repus de sensualités si chastes d'être si naïves, évoquent parmi ce triomphe végétal la femme qui serait l'âme de la forêt, l'Ève dorée, aux membres robustes et souples, aux jambes lisses, fortes, rondes comme ces lianes, des cheveux drus comme la mousse, des lèvres où fleurit la sève de l'églantier, deux fruits murs sur la poitrine ; l'Ève dorée, reine enfant et déesse sauvage, sous le dais somptueux des frondaisons, sur le tapis des herbes, des feuilles amoncelées.

Dans l'extase de cette vision, à pas lents il traverse les clairières rares, les hauts fossés, les ruisseaux, gravit les pentes roides, s'aidant des mains, heureux de l'effort, aux parois des rochers, aux branches d'arbres, — jusqu'à ce qu'un glissement furtif sollicite non pas sa crainte vers l'anfractuosité profonde où luit le blanc ruban d'une source au delà d'un bouquet bas et large, — vers la grotte fraîche où bruit doucement la source, — *Papemoë*, — la *Source Mystérieuse* : et c'est, soudaine, la présence réelle !

Un jeune être, penché, perché sur d'imperceptibles degrés taillés par le temps, dans le mur stratifié de la montagne que la forêt habille de pourpre, un bel être nu boit dans sa main, à la source mystérieuse, à la source sauvage comme lui. Et l'artiste frémit dans son âme devant cette apparition qui lui révèle la vie secrète, le secret vivant de la forêt, de la montagne, de l'île.

Mais la jeune fille, avertie par la complicité fraternelle, autour d'elle, des choses qui lui dénoncent le témoin, se détourne, voit et, d'un essor léger, s'efface sur le rideau des feuilles et des ramures qui s'entrouvent à sa fuite et se referment silencieusement, impénétrablement.

La source mystérieuse continue sa plainte, pure comme une voix de femme. Parmi les senteurs vives dont est chargé l'air, s'exhale et domine, enivrant, l'esprit même, l'esprit parfumé de l'île heureuse : NOA NOA. .

III

Matamua !

Il fut un temps, il fut très jadis, un temps de gloire nationale et de féodalité, d'importance sociale, de richesse publique et privée ; il fut, dans la nuit ancienne, un temps de dieux et de héros.

Matamua !

Alors la race autochtone régnait sur les îles et les eaux réjouies

NAVE NAVE MAHANA. (Jours délicieux.)

d'adorer les *Atuas*[1] universels, et Taaroa, leur père, et Téfatou, le roi de la terre, et Hina, déesse de la lune. Alors les prêtres sanglants prélevaient sur la vie généreuse la dîme essentielle du sacrifice. Alors les femmes étaient honorées, plus d'une ayant été choisie pour le baiser divin, et maintes traditions attestaient que les mères de la race lui avaient mérité, au prix d'elles-mêmes et de rituels massacres, dans le temple ouvert au sommet de l'île, l'origine céleste : au prix de massacres rituels qui ne devaient, à travers les âges, point cesser, afin que ne cessât point la race.

Mais les âges s'écoulèrent et, un jour, l'homme blanc apparut, l'ennemi des dieux. Il interdit les sacrifices et, bientôt, l'on vit la race forte dégénérer, s'étioler. Et bientôt elle ne sera plus.

A ses derniers survivants, les missionnaires chrétiens s'efforcent de faire une âme et une chair chrétiennes ; et les marchands leur enseignent le travail forcé, lucratif, le négoce ; et les magistrats leur récitent le Code Napoléon ; et les arbitres de l'élégance leur montrent à porter des faux-cols, des gants, des habits, des corsets, des robes.

Les Maoris écoutent, subissent les nouveaux maîtres et semblent leur obéir. Mais dans ces yeux résignés persiste, invincible, le rêve vers *Matamua*, et chaque jour, par nombreuses théories nostalgiques, les Maoris s'en vont là-bas où sont les aïeux, dans la main de ténèbres des dieux reniés, des dieux qui se contentaient jadis de quelques gouttes de sang et qui prendront tout maintenant qu'on leur refuse tout.

Car la race entière périra pour avoir transgressé le serment des mères.

Non, les missionnaires n'ont pas conquis au Christ l'âme maorie. Ils l'ont seulement, cette âme, amollie et troublée, et, chez les femmes, leur influence, plus active que sur les hommes, a eu le singulier effet d'exalter, aux dépens du rude et bon roi de la terre,

---

1. Les grands dieux.

leur culte pour la divinité féminine, Hina, la lune, la déesse du mensonge et de la pitié. C'est à Hina que le plus volontiers elles font les honneurs du passé, en des fêtes au clair de lune, célébrées par les baisers, les chants et les danses, et cette légende :

Hina disait à Téfatou :

— Faites revivre l'homme quand il sera mort.

Le dieu de la terre répondit à la déesse de la lune :

— Non, je ne le ferai point revivre. L'homme mourra ; la végétation mourra, ainsi que ceux qui s'en nourrissent ; la terre mourra, la terre finira, elle finira pour ne plus renaître.

Hina répondit :

— Faites comme il vous plaira. Moi, je ferai revivre la lune.

Et ce que possédait Hina continua d'être. Ce que possédait Téfatou périt et l'homme dut mourir.

Ce goût de la pitié, qui n'était pas dangereux tant qu'il s'équilibrait par la pratique auguste du sacrifice, où les hommes apprenaient à savourer l'extase de l'héroïsme, elles-mêmes les femmes sentent ce qu'il a, solitaire, de mortellement équivoque. Mais rien de plus ne leur reste de *Matamua*, et elles se repaissent de ce vestige.

Rien de plus, et leur beauté, et leur âme, inaltérables.

La jeunesse éternelle des éléments s'affirme, avec les caractères de leurs diverses essences, plus nécessairement en la Maorie qu'en toute autre femme. La légèreté versatile de l'air est dans sa pensée, dans ses sentiments, dans sa parole. La profondeur agitée de l'eau est dans son regard. Ses pieds solides tiennent à la terre aussi fortement que les racines des arbres. Le feu solaire flambe dans ses sens. Il en résulte un être singulier, puéril et majestueux, sculptural en ses rares instants d'immobilité, aux yeux très candides et très aigus, avec un charme unique, indéfinissable, peut-être impénétrable, et que les voyageurs s'accordent à désigner, renonçant à le définir : *le charme maori.*

Je vois l'artiste, devant cet être, s'efforçant de lui dérober ses secrets. Je le vois contemplant cette enfant énigmatique et pourtant nue dans son âme comme dans son corps, malgré, non pas aucune ruse, mais l'extrême mobilité de sa fantaisie qui précipite et brouille perpétuellement le kaléidoscope de ses pensées, unité nuancée d'une succession de contradictoires caprices qu'on croirait simultanés, tant des uns aux autres le passages est rapide. Je le vois poursuivant sa passionnante chasse au mystère et faisant parler le silence. Il sent peser sur cette jeune vivante l'ombre du vieux passé. Il cherche dans ce visage, où la chaleur du sang permet à peine aux souvenirs personnels de s'inscrire, les traces de cet insondable passé que la fécondité de la terre n'a pas permis aux aïeux de Téhura de fixer sur le sol par de durables monuments : car les végétaux ont lentement et sûrement repris à la pierre, dont le domaine est dans la nuit de la terre, la surface du sol qui leur appartient. La Maorie se laisse posséder, elle ne se livre pas. Toujours au bout du dernier mot elle se tait, au bord du seul mot qui eût tout dit, et son incompréhensible sourire intervient avec le silence, réservant l'intime vérité hors des prises humaines. Et la certitude ne sera jamais. Non plus la lassitude : avec le sourire, voici que tout l'être s'est renouvelé, sollicitant à de nouvelles études, gaiement, la curiosité jamais émoussée.

Peu à peu, dans les recherches de l'artiste, le type d'une Ève dernière s'informe, physique et comme végétale, le robuste jaillissement d'un jeune arbre dans l'aboutissement épuisé d'une hérédité longue, avec la consécration de l'antiquité fabuleuse qui fait le fond de ses regrets et de son orgueil, avec le sceau de ce vieux, de cet insondable passé où rêvent ses instincts, ses plaisirs, ses terreurs. Elle a dans jadis son orient, et rien ne naîtra d'elle, idole et prêtresse d'un culte défunt.

IV

Parahi té Maraë : là *réside* le temple.

Car le temple, lieu ouvert et le sommet de la montagne que touchent les pieds des dieux, est lui-même un vivant. Ici, lui seul :

à son contact meurt la nature, de terreur ou d'amour, et les cimes des grands arbres s'inclinent au seuil de l'enceinte aride.

Lieu de grandeur et d'horreur ; nudité des rites mortuaires ;

là coula le sang humain : et des têtes de morts, témoignages sculptés sur la barrière qui cerne le temple, précisent.

Vue de ce sommet, la vie — en bas, dans les jardins du rivage, si gaie tout le jour — n'apparaît plus vraie qu'en ses heures nocturnes, alors que les rieurs de midi se taisent et frissonnent.

Est-ce du temple qu'ils descendent avec la nuit, les Tupapaus, les esprits malfaisants, et qu'ils s'en vont quend les épouvantements de l'ombre les raniment, chuchoter d'étranges paroles aux oreilles des jeunes filles ?

Est-ce l'héréditaire effroi des crimes sacrés, est-ce la mort des dieux eux-mêmes, qui marque de tant d'âpre tristesse le lieu où fut leur temple ? Qui sait ? Mais là règne la mort et, de là, elle rayonne sur l'île.

Est-ce le remords des meurtres ou le regret des dieux ; est-ce le regret des dieux ou la peur de les suivre dans la tombe noire où l'oubli les rélègue ; est-ce le danger d'hier ou celui de demain qui livre aux larves du mal les douces nuits de l'île heureuse ?

Est-ce sur le sommet où réside le temple que Téfatou répondit aux insidieux conseils d'Hina :

— L'homme mourra !

Deux jeunes femmes, deux Tahitiennes aux beaux visages graves et naïfs, contemplent une autre femme, de stature doucement surhumaine et portant à l'épaule un enfant qui, d'un geste câlin, repose sa tête sur la tête de sa mère. Autour des deux têtes, la divine auréole. Derrière les spectatrices aux mains jointes se tient un ange parmi les fleurs, riche, calme, lui-même une royale fleur.

— *Ia orana, Maria,* disent-elles : « Je vous salue, Marie. »

Et la nature est toute une prière de suavité, de luxuriance, qui reflète le sourire de la Vierge, un sourire où s'épanouissent ensemble le plaisir et la pitié, le majestueux et le mutin de la déesse et de la femme, telles que ces âmes naturelles peuvent à travers

celle-ci concevoir celle-là, telles qu'elles les adoraient jadis toutes deux dans la tendre Hina :

— *Ia orana, Hina.*

Ainsi, par la souple arabesque qui va des premiers étonnements à la compréhension, et qui comporte un état spirituel de ferveur docile et lucide, tu vois que cette œuvre et, en elle deviné, son objet, sont, l'une, un rite de joie rythmé de tremblement, comme, l'autre, l'occasion d'être heureux sans espérance.

Lecteur, c'est le point de vue — il fallait le dire — de ce livre ; l'objet de l'œuvre écrite est celui de l'œuvre peinte, en l'œuvre peinte, perçu, puis littéralement (selon, toutefois, et comme le prescrivait le fait de la collaboration, des procédés déjà vérifiés par l'expérience de maints auteurs et sans prétentions à la nouveauté) désigné.

Le héros humain des passions reste le peintre.

— Mais ne nous ment-il pas ? Et pourquoi le croire ? Qui nous donnera la certitude qu'elle soit vraiment, l'île lointaine où nous ne sommes pas allés, cette terre délicieuse et condamnée ? Dans le même décor, un autre, sans doute, eût entendu d'autres paroles...

— Par quelle fausse indépendance d'esprit, au lieu d'écouter la seule voix qui s'élève, quêterais-tu en des résonances qui n'ont pas vibré les termes absents d'une comparaison vaine ?

— ... Un autre eût éteint aux premiers plans l'incendie tropical pour en réserver les flammes à l'illumination des fonds, laissant sur ce rideau clair cette humanité fauve s'agiter, fantômale, ou s'immobiliser dans la majesté de son ample statuaire, morte : morte, en effet, ou qui bientôt — vous le dites — le sera, grande race épuisée par l'antiquité de son sang et la mollesse d'un climat trop clément, ou atteinte, peut-être, aux sources de sa vie par le poison latin... Un autre, fidèle à la gloire du type occidental de la beauté, nous eût caché le charme dangereux de la Vénus

dorée, si robuste (ou si grossière ?) et qui viole nos habitudes éprises de faiblesse gracieuse, d'élégance maladive, de noblesse affinée... Un autre curieux seulement de vérité...

— Et chacun selon sa loi propre, tous mentiraient également à ton désir, si tu prétends usurper leur rôle au service de cette vérité, *qui n'est pas*, en soi, qui n'a lieu que dans nos âmes et qui varie avec elles.

— Soit, et je sais que deux paires d'yeux ne virent jamais identique la même réalité. Encore est-il des limites à l'interprétation de l'art. Ici, je sens qu'elles sont franchies. Il y a plus d'invention que d'imitation, plus d'arbitraire despotisme que de fidélité, et j'ai, dès lors, le droit de discuter le caprice qui groupe des fantasmagories de songes sous cette étiquette : Tahiti !

— Non.

L'interprétation artistique n'a d'autres limites que les lois de l'harmonie.

Si les regards sur l'objet qui suscite son émotion l'artiste produit une œuvre harmonique en chacune de ses diverses parties comme en son ensemble, cette œuvre est l'expression très fidèle et très vraie de *cet* objet par *cet* artiste, si vaste qu'entre le *modèle* et la *copie* tu constates l'écart. L'écart peut être plus ou moins évident, mais *il est* toujours. Car il n'y a pas art s'il n'y a pas transposition. Même celui qui croit copier, s'il est un artiste, transpose, puisque c'est coloriées par sa vision personnelle que nous apparaissent les choses par lui « copiées », et tu avoues qu'un autre, son égal en mérite et avec le même scrupule d'exactitude, nous les montrerait autrement colorées. Il arrive que l'interprétation la plus lointaine soit la plus vraie : défie-toi de tes yeux, passant, et songe que l'artiste a fait un long effort pour tâcher de pénétrer au secret profond des choses.

On n'a jamais rien pris à la nature avec les mains, que pour combler les cuisines et les herbiers, les ménageries et les musées d'histoire naturelle. Les choses ainsi dérobées à la nature — seules

réalités objectives, pourtant, sur lesquelles tous les témoins soient d'accord — entre nos mains s'altèrent, se transforment vite et nous font peu d'honneur. Quel Diogène a dit des lions volés au désert que nous sommes leurs domestiques et non pas leurs propriétaires ? Et la mort ne tarde pas à nous les reprendre. Elle ne les reprendra pas au peintre ; c'est lui le seul dompteur.

La nature ne nous livre que des symboles : le sens qu'elle prend en nous, la sensation, le sentiment, l'idée que nous avons d'elle. Nous ne la possédons que par ce détour, et c'est de ces fictions qu'est faite notre réalité. Mais le substrat, le prétexte de ces fictions, est inépuisable, eucharistique : nous pouvons communier tous à sa richesse infinie ; pour tous diversement, pour chacun pleinement, la nature est toujours significative.

Or, l'art — *qui est dans la nature* — participe à ce divin caractère. Comme elle, contemplé, il rayonne. Selon la variété des esprits il se multiplie. Le musicien peut susciter le peintre, comme les murmures de la forêt ont suscité le musicien.

L'art réalisé peut être pour moi la nature : elle a seulement déjà pris dans une âme conscience de soi.

De Tahiti son peintre rapporte (des feuilles de tamaris où se seraient flétries les belles syllabes de ce mot ? une poignée de sable ? une femme vivante ? le soleil ?) le rêve qu'il en eut, avec ses yeux, avec son esprit, avec son cœur : Tahiti recréée par son intelligence et sa sensibilité, telle qu'au cours de deux années de travail heureux il parvint à la comprendre, puis à la transcrire dans un art rigoureusement harmonique, riche de rappels, d'échos, d'analogies, de correspondances. Ce paysage te garantit l'authenticité de ce visage et ce rocher te jure que voici bien la mer. L' « invention », dont tu te défies, c'est l'âme de l'œuvre, le souffle de sa vie, le mouvement qui fait l'unité supérieure de ses éléments, la chaleur fluide qui manquerait aux feuilles coupées. Cette *invention*, qui procède à l'*imitation de la nature*, la grande inventrice ! fut

influée d'elle dans l'esprit de l'artiste. Voici de l'eau qui ne tarira pas, voici des feuilles qui seront toujours vertes. Voici Tahiti, délicieuse et condamnée, comme elle est.

Voici Tahiti VRAIE, c'est-à-dire : FIDÈLEMENT IMAGINÉE.

Une querelle encore, je la devine, et pour en finir avec ces préliminaires (qui touchent parfois au fond) :

— Après le droit de transposition il faudrait légitimer, plus délicat, le droit de parti pris. On ne contesterait que, dans cette rencontre de deux — dirai-je ? — « sociétés », la nôtre et « celle » de Tahiti, le peintre donne à la sauvagerie tahitienne ses préférences et le suffrage, solennellement, de son admiration. De quoi, permettez, rire, sans plus davantage s'attarder à ce jeu d'un goût rare.

— Au prix seulement d'une intime et entière familiarité avec l'objet de son œuvre, l'artiste peut faire sa révélation ; point de telle union sans sympathie profonde. Et, à cet objet, sans l'élan d'une sympathie première, ou quelque pressentiment, l'artiste fût-il jamais venu ? Sympathies, admirations, mêmes préférences, pour la beauté du décor, au moins enchanté : tu les comprends. Que sur cette scène merveilleuse, et parce que le visage des acteurs est moins pâle que le tien, banal ou vil soit le drame joué, tu le décides ? Hésite ! Souffre qu'un autre ait d'autres pensées, fondées en études et en méditations. Cet autre-ci, las de décadence occidentale, s'est épris des grandes floraisons végétales et humaines de là-bas ; il a donné son respect aux splendeurs d'autrefois, sa piété à l'agonie présente.

Je ne le défends pas. Je sens, par lui peut-être et par son œuvre, comme lui. Et rêverais-je devant cette occasion d'être heureux sans espérance — le thème — d'enchaîner à l'opération d'un art celle d'un autre art et une seconde à la première épiphanie, si je n'étais, moi aussi, épris de cette sauvagerie fastueuse et de toute cette beauté vivante dans la symphonie peinte, et vivante dans ma pensée ?

Mais !...

Est-il, autrement que par les lignes colorées, communicable, ce paradis ? Par delà l'abord si facile des êtres, l'énigme réfugiée au fond des yeux ! Et ce sourire : comme le dédain de mentir pour cacher un secret qui, même proféré, ne saurait perdre son caractère fatal de secret ! Ainsi la forêt tahitienne, elle aussi, néglige de se garder : ni serpents ni fauves, et sa splendeur invite, mais c'est sa splendeur même, c'est sa miraculeuse splendeur qui la défend, polychrome et multiforme éblouissement qui voile d'éclat le mystère des fonds...

— Attends ! intervient le peintre : je t'aiderai à deviner. Je tâcherai que les tableaux te content leur histoire, la mienne là-bas, sans que les récits à l'œuvre prétendent ajouter rien, que : soulever les franges d'infini qui relient entre eux les épisodes du poème, afin de te conduire, par le corridor de l'espace et du temps, à travers les souvenirs où se décompose en circonstances le rêve total.

Ecoute donc.

Mais n'oublie pas que tout artiste sincère est l'élève de son modèle. Ainsi ai-je voulu faire, moi-même : je tenais le pinceau, les dieux maoris dirigeaient ma main.

Et prends garde : l'abord n'est pas si facile ! Elle est épaisse l'ombre qui tombe du grand arbre, et l'antre est formidable qu'il masque. Elle est bien subtile et très fugace, bien fière et très savante, l'Ève dorée, et je n'ai pas inventé le mélange d'horreur et de joie qui fait le charme maori. Mais sais-tu, sans incertitude, sans regrets de jadis et terreurs de futur, sais-tu si la joie serait?

— Dites, qu'avez-vous vu ?

Tahiti vraie, c'est-à-dire *fidèlement imaginée* : ces mots définissent assez justement l'art de Gauguin, cet art de per-

pétuelle transposition, ou d'équivalence, selon le mot que parfois il préfère. Il a lui-même donné sur ce point des indications précieuses dans cette

« NOTE POUR EXPLIQUER MON ART TAHITIEN, PUISQU'IL EST RÉPUTÉ INCOMPRÉHENSIBLE :

« Voulant suggérer une nature luxuriante et désordonnée, un soleil de tropique qui embrase tout autour de lui, il me fallait bien donner à mes personnages un cadre en accord.

« C'est bien la vie en plein air, mais cependant intime, dans les fourrés, les ruisseaux ombrés, ces femmes chuchotant dans un immense palais décoré par la Nature elle-même, avec toutes les richesses que Tahiti renferme.

« De la toutes ces couleurs fabuleuses, cet air embrasé, mais tamisé, silencieux.

« Mais tout cela n'existe pas !

« Oui, cela existe, comme *équivalent* de cette grandeur, profondeur, de ce mystère de Tahiti, quand il faut l'exprimer dans une toile d'un mètre carré.

« Elle est bien subtile, très savante dans sa naïveté, l'Ève tahitienne.

« L'énigme réfugiée au fond de leurs yeux d'enfant me reste incommunicable... »

Et ailleurs :

« L'artiste se reconnaît à la qualité de la transposition. »

Mais cette transposition, pour l'entendre, la première condition est sans doute d'y consentir, — de consentir au point de vue de l'inventeur, à son parti pris, de lui concéder cette indépendance totale qui est le droit naturel du peintre comme du poète, et d'oublier en entrant chez lui, les préférences, les habitudes des plus grands maîtres aussi bien que les irrationnelles conventions des faux artistes. Le peintre peut faire

des lignes et des couleurs ce qu'il veut, pourvu qu'il ait le sens de l'harmonie et que sa volonté procède d'une conception logique. Il peut déformer, pourvu que ces déformations soient expressives et belles. La nature lui est donnée pour qu'il la marque de son chiffre, c'est-à-dire qu'il nous révèle le sens qu'elle prend en lui. Légitime est l'emploi de tous les moyens qu'il estimera utiles, et il n'appartient à personne de les contrôler, de les compter. Pour extraire de la nature où elle s'est projetée sa pensée, qu'il écarte les obstacles et déblaye à son gré ; tout est bien qui l'aide à connaître plus précisément son propre désir, et quand nous croirons qu'il déforme les choses, c'est qu'il sera en train de les redresser, pour ne pas permettre aux apparences de lui masquer la réalité profonde, de l'empêcher de ramener à lui sa pensée plongée au fond de cette réalité ; c'est le harpon qui a « mordu » : pour le retirer de la mer avec la proie, il faut bien troubler, changer, déformer la surface des eaux.

Mais ces droits, ces libertés, qui appartiennent à tous les artistes, qui constituent en dépit des Écoles et des Instituts la charte universelle de l'Art, se multiplient et s'amplifient hors de toutes vérifiables limites si nous avons affaire à un artiste décorateur. De l'arabesque pure aux formes les plus précises, le champ de l'inspiration et de l'exécution est devant lui sans bornes. Son obligation unique est de « trouver des formes » en harmonie avec le monument qu'il doit embellir de son art ; il peut les chercher où il veut, comme il veut. Il peut même laisser telles parties de son œuvre inachevées, comme en attente, afin de retenir l'attention où il lui plaît.

On reprochait à Gauguin de n'avoir pas également fini dans tous ses détails un grand tableau : « Je n'y ai inscrit que des intentions et des promesses, répondit-il. En quoi

MATERNITÉ.

voulez-vous que le fait d'en ciseler toutes les parties vienne faire exister ces intentions, ou même les souligner, surtout dans une grande toile *décorative* ? Est-ce bien le vrai but d'une grande toile ? Il y a justement, à notre époque, ce grand défaut de traiter toutes les toiles comme des toiles de chevalet, puis, chez d'autres, comme Gustave Moreau, de réparer le manque d'imagination — conception, si vous voulez, — par de la ciselure, la perfection de métier ; ne plus promettre alors, par excès de Soulignement. La promesse n'évoque-t-elle pas le mystère, notre nature ne comportant pas l'absolu ? Les Salons ont amené les tableaux finis et, par opposition, on est quelquefois heureux de trouver dans un musée une toile de maître inachevée, comme les Corot — les Corot surtout esquissés avec tant de charme. »

Or, précisément, Gauguin est avant tout (et il s'est longtemps méconnu lui-même à ce sujet) un décorateur. Le monument qu'il eût pu décorer lui a manqué, et peut-être n'en est-il pas un seul, parmi nos édifices modernes, qu'il eut estimé digne d'épouser sa pensée. Ses yeux au regard aigu et oblique, ses yeux, disait Van Gogh, d'homme « qui vient de la planète Mars », paraissaient parfois chercher le cadre qui aurait pu contenir la décoration vaste dont il portait dans son âme les éléments. « Un dôme, s'écriait Albert Aurier, qu'on lui donne un dôme !... » Il dut se contenter de décorer le palais ou le temple de son rêve en une suite innombrable de peintures de chevalet, échantillons, hélas ! de l'œuvre colossale qu'on ne lui permit point de réaliser.

Et ceci est à noter : malgré la pleine conscience de son droit à toutes les libertés, à toutes les inventions, même à l'apparente invraisemblance, Gauguin a une constante préoccupation de la réalité. Dans les contrées lointaines et primi-

tives où il s'est retiré, d'où il pourrait si aisément, éludant à peu près tout contrôle, nous en imposer, il observe sans cesse, directement, il se renseigne, accumulant les documents, croquis de toute sortes, à la plume, au crayon, au pinceau, notes écrites. C'est d'après ces documents qu'il cherchera des équivalents plastiques de la nature ; mais son imagination a dans le réel son point de départ et ses références, quitte, du reste, à nous dissimuler délibérément et non sans quelque malice ses relations originelles avec le monde sensible. Et là, comme en tant d'autres points, il est d'accord avec ses chers amis sauvages : eux aussi, les Maoris, dans leurs œuvres décoratives, partent de la nature, puis leur pensée intervient pour transformer les données naturelles. Car il y eut, il y a toujours des artistes parmi ces sauvages, et Gauguin, qui s'est fait leur élève, leur voua une admiration plénière :

« On ne semble pas se douter, en Europe, qu'il y a eu, soit chez les Maoris de la Nouvelle-Zélande, soit chez les Marquisiens, un art très avancé de décoration. Il se trompe, M. le fin critique, quand il prend tout cela pour un art de Papou ! — Chez le Marquisien surtout, il y a un sens inouï de la décoration. Donnez-lui un objet de formes géométriques quelconques, même de géométrie gobine, il parviendra, le tout harmonieusement, à ne laisser aucun vide choquant et disparate. La base en est le corps humain ou le visage, le visage surtout. On est étonné de trouver un visage là où l'on croyait à une figure étrange géométrique. Toujours la même chose et cependant jamais la même chose. Aujourd'hui, même à prix d'or, on ne retrouverait plus de ces beaux objets en os, en écaille, en bois de fer, qu'ils faisaient autrefois. La gendarmerie a tout *dérobé* et vendu à des amateurs

collectionneurs, et cependant l'Administration n'a pas songé un seul instant, chose qui lui aurait été facile, à faire un musée à Tahiti de tout l'art océanien. »

Et ce n'est pas seulement l'art des Océaniens qu'il admire, c'est aussi leur philosophie pratique, leur bonne sagesse.

« L'éducation d'*Emile* ! celle qui révolte un tas de braves gens... C'est encore la plus lourde chaîne qu'un homme a essayé de briser. Moi-même, dans mon pays, je n'ose y penser. Ici, désormais éclairé, tranquillement je regarde. — J'ai vu un chef indigène, celui qui sans la domination française serait devenu roi, demander à un colon blanc marié avec une blanche un de ses enfants. L'adoptant, il lui aurait donné presque toutes ses terres, 500 piastres d'économies en payement au père. Ici, l'enfant est pour tous le plus grand bienfait de la nature et c'est à qui l'adoptera. — Voilà la sauvagerie des Maoris : celle-là, je l'accepte. Tous mes doutes se sont dissipés. Je suis et je resterai ce sauvage. Le christianisme, ici, ne comprend rien... Heureusement que, malgré tous ses efforts, conjointement avec les lois civilisées de succession, le mariage n'est qu'une cérémonie d'amusement. Le bâtard, l'enfant adultérin, seront, comme par le passé, des monstres imaginaires de notre civilisation. Ici, l'éducation d'Émile se fait au grand soleil qui éclaircit, adopté de choix par quelqu'un, il est adopté par toute la société. Sourriantes, les jeunes filles librement peuvent enfanter autant d'Émiles qu'elles voudront. »

On voit, dans ces notes, avec quelle clairvoyante sympathie l'artiste étudie l'atmosphère morale où il vit, où il travaille, et avec quelle sollicitude il s'efforce d'établir la supériorité des prétendus sauvages sur les prétendus civilisés.

Voici une page encore, plus significative, où nous le sur-

prendrons, un peu comme dans sa peinture, au moment où il se détourne de l'observation directe, mais en se gardant initialement sur elle, pour exprimer librement la pensée que lui a suggérée le réel :

« Toute femme (à la Dominique) fait sa robe, tresse son chapeau et lui met des rubans à en remontrer à n'importe quelle modiste de Paris, arrange des bouquets avec autant de goût que sur le boulevard de la Madeleine. Leur joli corps sans contrainte, sous la chemise de dentelles et la mousseline, ondule gracieusement. Des manches sortent des mains essentiellement aristocratiques. En revanche, les pieds larges et solides, et sans bottines, nous offusquent — quelque temps seulement, car plus tard c'est la bottine qui nous offusquerait. Autre chose aussi aux Marquises, qui révolte quelques bégueules, c'est que toutes les jeunes filles fument la pipe, — sans doute le *calumet*, pour ceux qui voient dans tout la sauvagerie. Quoi qu'il en soit, envers et contre tout, le voulant même, la femme maorie ne saurait être fagotée ni ridicule. C'est qu'il y a en elle ce sens du beau décoratif que j'admire dans l'art marquisien après l'avoir étudié.

« Puis, ne serait-ce que cela, n'est-ce donc rien qu'une jolie bouche qui, au sourire, laisse voir de si belles dents ?

« Cela, des négresses ? Allons donc !

« Et ce joli sein au bouton rosé, si rebelle au corset !

« Ce qui distingue la femme maorie d'entre toutes les femmes et ce qui souvent la fait confondre avec l'homme, ce sont les proportions du corps : une Diane chasseresse qui aurait les épaules larges et le bassin étroit... Chez la femme d'Orient, et surtout chez la Maorie, la jambe depuis la hanche jusqu'au pied donne une jolie ligne droite. La cuisse est très forte, mais non dans la largeur, ce qui la rend très ronde et

LES SEINS AUX FLEURS ROUGES.

évite cet écart qui a fait donner par quelques-uns, dans nos pays, la comparaison avec une paire de pincettes. — Leur peau est d'un jaune doré, c'est entendu et c'est vilain pour quelques-uns. Mais tout le reste, surtout quand il est nu, est-ce donc si vilain que cela ? Et ça se donne pour presque rien.

« Une chose cependant m'ennuie aux Marquises : c'est ce goût exagéré pour les parfums ; le marchand leur vend une parfumerie épouvantable de musc et de patchouli. Réunis dans une église, tous ces parfums deviennent insupportables. Mais là encore la faute est aux Européens.

« L'art marquisien a disparu grâce aux missionnaires. Les missionnaires ont considéré que sculpter, décorer, c'était le fétichisme, c'était offenser le Dieu des chrétiens. Tout est là, et les malheureux se sont soumis... Si une jeune fille, ayant cueilli des fleurs, fait artistiquement une jolie couronne et la met sur sa tête, Monseigneur se fâche. Bientôt le Marquisien sera incapable de monter à un cocotier, incapable d'aller dans la montagne chercher les bananes sauvages qui peuvent le nourrir. L'enfant retenu à l'école, privé d'exercices corporels, le corps (histoire de décence) toujours vêtu, devient délicat, incapable de supporter la nuit dans la montagne. Ils commencent à porter tous des souliers et leurs pieds, désormais fragiles, ne peuvent courir dans les rudes sentiers, traverser les torrents sur les cailloux. Ainsi nous assistons à ce triste spectacle de l'extinction de la race, en grande partie poitrinaire, les reins inféconds et les ovaires détruits par le mercure.

« Voyant cela, je suis amené à penser, rêver plutôt, à ce moment où tout était absorbé, endormi, anéanti dans le sommeil du premier âge, en germes...

« Principes invisibles, indéterminés, inobservables alors,

tous par l'inertie première de leur virtualité, dans un acte perceptible ou percevant, sans réalité active ou passive, sans cohésion par là même, n'offraient évidemment qu'un caractère, celui de la nature entière sans vie, sans expression, dissoute, réduite à rien, engloutie dans l'immensité de l'espace qui, sans forme aucune et comme vide, et pénétré par la nuit et le silence dans toutes ses profondeurs, devait être comme un abîme sans nom : c'était le chaos, le néant primordial, non de l'Être, mais de la vie, qu'après on appelle l'empire de la mort, quand la vie, qui s'en était produite, y revient. — Et mon rêve, avec la hardiesse de l'inconscience, tranche bien des questions que ma compréhension n'ose aborder.

« Soudainement, je suis sur la terre, et au milieu d'animaux étranges je vois des êtres qui pourraient bien être des hommes. Mais que peu ils nous ressemblent ! Sans crainte, je m'en approche. Vaguement, sans étonnement, ils me regardent. Un singe à côté semblerait de beaucoup supérieur. Et, tirant une pièce de monnaie de ma poche, je la présente à l'un d'eux : c'est tout ce que j'ai trouvé de plus intelligent à ce moment. Il s'en empare, la porte à sa bouche, puis, sans colère, il la rejette. A-t-il pensé ? je n'ose l'espérer. Par moments, quelques sons rauques sortent de sa gorge comme d'une caverne.

« Et dans mon rêve un ange aux ailes blanches vient à moi, souriant. Derrière lui un vieillard tenant dans sa main un sablier.

« — Inutile de m'interroger, me dit-il, je connais ta pensée. Apprends que ces êtres sont des hommes, comme tu était autrefois quand Dieu a commencé à te créer. Demande au vieillard de te conduire à l'infini, plus tard, et tu verras ce que Dieu veut faire de toi, et tu trouveras qu'aujourd'hui tu

es singulièrement inachevé. Que serait l'œuvre du Créateur si elle était d'un jour ? Dieu ne se repose jamais.

« Le vieillard disparut et, réveillé, levant les yeux au ciel, j'aperçus l'ange aux ailes blanches qui montait vers les étoiles ; sa longue chevelure blonde luisait dans le firmament comme une traînée de lumière. »

Ces préoccupations philosophiques et morales, ethnologiques et sociales, qui remplissent la pensée de Gauguin, ne sauraient être étrangères à sa production plastique. Et plus importantes encore, les préoccupations littéraires. Il semble même que, dans ses méditations solitaires, il en soit venu à pardonner, littérairement du moins, aux classiques anciens, aux vrais classiques, mais « officiels », qu'en art il abhorra. Il se souvient d'eux : « En lisant *Télémaque*, m'écrivait-il (avril 1898), on aurait une légère idée de ce que la Grèce a de voisin avec Tahiti et les îles maories en général. »

De toute cette complexité, certainement, la critique ne peut s'abstenir de tenir compte si elle veut pénétrer dans l'esprit de l'artiste et apprécier avec justesse la valeur de ses équivalences ou de sa transposition. S'ensuit-il qu'on ne puisse pleinement jouir de l'œuvre tahitienne de Gauguin, si l'on n'est au fait de ses préférences littéraires et de ses opinions — car il n'y a guère là de certitudes scientifiques — « paléo-ethnographiques » ? Non pas ! L'œuvre est plastique, purement et somptueusement. Les convictions raisonnées de l'auteur peuvent me rester ignorées ou même, si je les connais, indifférentes : l'œuvre, par ses seuls moyens d'expression artistique, garde un intérêt intense et sa signification humaine reste générale. Si les accords de couleurs sont nouveaux pour notre regard, il suffit, pour notre enchantement, qu'ils soient justes et riches. Et leur nouveauté tient-elle autant à la vérité

objective des choses qu'à la volonté du peintre ? La transposition est sensible partout, aussi bien dans le choix des teintes que dans l'ordonnance de la composition. Ces arbres bleus, en sommets violets, ces rivages roses, ces prairies jaunes, toutes ces couleurs franches, vigoureuses, ces rouges, ces orangés, ces lilas flamboyants, ces verts ardents, ne sont réels de par leurs harmonies que parce que l'artiste a calculé l'échange de leurs reflets : la somme du calcul donne, non pas le double en trompe-l'œil, mais l'équivalent de la nature. Nul besoin d'être initié aux secrets de l'ethnographie pour comprendre de tels paysages et leur beauté, non plus que celle de ces femmes majestueuses et enfantines qui vaguent parmi ces splendeurs dans la joie du plein air où triomphe leur opulente nudité.

Encore une fois, pour jouir de cet art, il suffit, mais il est nécessaire de consentir à la volonté de transposition de l'artiste. N'est-ce pas la loi universelle ? Nous en sommes conduits à la rappeler ici que parce que la volonté de l'artiste est particulièrement impérieuse et, sans parti pris, catégorique. Mais il n'est point d'artiste véritable qui ne procède par transposition ; on ne peut le comprendre que si l'on a pénétré le sens de sa transposition personnelle ; on ne peut aimer son œuvre que si l'on s'est laissé persuader de la nécessité, pour lui, de voir et d'exprimer par le moyen de cette transposition.

J'ai entendu, à l'exposition de 1893, une Anglaise s'écrier, sur le ton de l'épouvante : *Red dog* ! en considérant un tableau ; il y avait, en effet, dans ce tableau, un chien rouge. L'Anglaise leva les bras en l'air et s'en fut jusqu'à la porte sans plus tourner la tête.

Un chien rouge, un visage jaune, une chevelure incarna-

TAHITIENS A CHEVAL.

dine, un terrain vermillon, — et de la lumière sans ombre, Gauguin a osé cela à Tahiti, comme il l'avait osé déjà en Bretagne, dans le même dessein de traduire sa pensée en une langue qui lui fût personnelle, par les harmonies que son œil préférait ou que sa conception lui semblait appeler nécessairement : *le Christ jaune, le Jardin des Oliviers.*

Et il avait la ferme assurance de ne s'éloigner ni de ne se rapprocher plus de la nature, en suivant cette méthode, qu'il ne l'avait fait en employant des procédés apparemment plus classiques, comme dans ses nombreux paysages bretons, ou dans le *Bonjour, Monsieur Gauguin*, qui reste parmi ses plus belles œuvres. Il voulut, pour qu'on pût vérifier la suite logique de son développement, que cette œuvre figurât dans son exposition tahitienne : « Il pouvait cela aussi » ; et, d'ailleurs, entre ce système de Bretagne et celui de Tahiti, la distance était moins longue qu'il n'eût pu sembler à des yeux inavertis, la transposition, moins évidente, était aussi réelle et les harmonies et les contrastes se résolvaient par les mêmes lois. — Des nuages d'orage et, sur le sol comme un mouvement, une couleur comme d'éclairs fixés. Un homme, farouche selon l'heure et le lieu, couvert d'un lourd manteau à pélerine, coiffé d'un béret de marin, vient à l'orée de la plaine vers la barrière que longe une femme, une paysanne ; il nous apparaît de face, on la voit de dos ; on la sent craintive du mauvais temps, un peu inquiétée par l'aspect de ce passant qui ne s'en soucie. Et, vers lui détournée à demi, hésitant à l'aborder ou à le fuir, elle le salue d'un joli geste que déconcerte le regard dur et lourd de l'homme : « Bonjour, Monsieur Gauguin ! » — Dans le fond du paysage qui s'embrume, sous le ciel plein de nuages irrités, un rayon s'accroche aux ardoises d'un toit et le détache nettement de l'atmosphère : phénomène

singulier, que nous avons tous pu observer, par un jour d'orage. Il est souligné dans le tableau par le relief que prend la petite maison en se silhouettant sur le feuillage d'un pommier. Comment ne pas comprendre la pensée de l'artiste ? N'est-ce pas son âme, irritée elle aussi, qui frémit dans les profondeurs de ce paysage troublé d'où il vient à nous ? Et la paysanne n'a-t-elle pas raison de s'inquiéter ?

Carrière disait d'un exécutant adroit et vain : « Ce n'est pas un artiste, il ne voit rien dans les fonds. » — Gauguin nous invite souvent à chercher dans les derniers plans de ses œuvres l'explication du mystère qu'il nous propose d'étudier avec lui.

Dans ses tableaux tahitiens, toutefois, s'efforçant de participer à la naïveté et à la subtilité, tout ensemble, de ses modèles, il accuse avec plus de précision les éléments psychologiques de la composition. Tel le *Manao Tupapau*, une des plus splendides entre les œuvres exposées rue Laffitte : Gauguin lui-même en a laissé, dans ses *Notes éparses*, sous le titre *Genèse d'un tableau*, la curieuse explication qu'on va lire.

« Une jeune fille canaque est couchée sur le ventre, montrant une partie de son visage effrayé. Elle repose sur un lit garni d'un *paréo* bleu et d'un drap jaune de chrome clair. Un fond violet pourpre, semé de fleurs semblables à des étincelles électriques ; une figure un peu étrange se tient à côté du lit.

« Séduit par une forme, un mouvement, je les peins sans aucune autre préoccupation que de faire un morceau de nu. Tel quel c'est une étude de nu un peu indécente, et cependant, j'en veux faire un tableau chaste et donnant l'esprit canaque, son caractère, sa tradition.

« Le *paréo* étant lié intimement à l'existence d'un Canaque, je m'en sers comme dessus de lit. Le drap d'une étoffe écorce d'arbre, doit être jaune, parce que de cette couleur, il suscite

pour le spectateur quelque chose d'inattendu ; parce qu'il suggère l'éclairage d'un lampe, ce qui m'évite de faire un effet de lampe. Il me faut un fond un peu terrible. Le violet

est tout indiqué. Voilà la partie musicale du tableau tout échafaudée.

« Dans cette position un peu hardie, que peut faire une jeune fille canaque toute nue sur un lit ? Se préparer à l'amour ? — Cela est bien dans son caractère, mais c'est indécent, et je ne veux pas. Dormir ? — L'action amoureuse serait terminée, ce qui est encore indécent. Je ne vois que la peur. Quel genre de peur ? — Certainement pas la peur d'une Suzanne surprise par des vieillards. Cela n'existe pas en Océanie.

« Le *Tupapau* (Esprit des Morts) est tout indiqué. Pour les Canaques, c'est la peur constante. La nuit, une lampe est toujours allumée. Personne ne circule sur les routes, à moins d'avoir un fanal, et encore ils vont plusieurs ensemble.

« Une fois, mon *Tupapau* trouvé, je m'y attache complètement et j'en fais le motif de mon tableau. Le nu passe au deuxième plan.

« Que peut bien être, pour une Canaque, un revenant ? Elle ne connaît pas le théâtre, la lecture des romans, et, lorsqu'elle pense à un mort, elle pense nécessairement à quelqu'un déjà vu. Mon revenant ne peut-être qu'une petite bonne femme quelconque.

« Le sens décoratif m'amène à parsemer le fond de fleurs. Ces fleurs sont des fleurs de *Tupapau*, des phosphorescences, signe que le revenant s'occupe de vous. Croyances tahitiennes.

« Le titre, *E 'anao Tupapau*, a deux sens : ou : elle pense au revenant, ou : le revenant pense à elle.

« Récapitulons. Partie musicale : lignes horizontales ondulantes ; accords d'orangé et de bleu, reliés par des jaunes et des violets, leurs dérivés, éclairés par étincelles verdâtres;

NEVERMORE.

partie littéraire : l'Esprit d'une vivante lié à l'Esprit des morts. La Nuit et le Jour.

« Cette genèse est écrite pour ceux qui veulent toujours savoir les *pourquoi*, les *parce que*.

« Sinon, c'est tout simplement une étude de nu océanien[1].

A vrai dire je ne crois pas que l'œuvre tout entière tienne dans ce commentaire exclusivement et un peu sèchement technique, où je sens vibrer l'ironie de Gauguin — à l'adresse, soit, des indiscrets chercheurs de *pourquoi* et de *parce que* — plutôt que je n'y reconnais ma pensée. Et je ne crois pas davantage que cette description puisse suggérer, à qui ne l'aurait pas vue, cette peinture étrange et merveilleuse. Cela va plus loin que ne dit Gauguin. Il a mis dans ce corps de femme nue toute la chaleur lumineuse de la forêt incendiée de fleurs, et toute la sensualité langoureuse, innocente, de cette race enfantine et sage, dévote au plaisir, et aussi l'effroi de quelque terrible secret, d'une menace mystérieuse que la songeuse voudrait conjurer avec des caresses. Un « nu océanien » ; Gauguin en a peint beaucoup d'autres ; à chacun d'eux il a confié une part de l'énigme océanienne : sa grâce, dans *Ia Orana Maria* (Ave Maria), sa délicatesse dans *Nave nave Fenua* (Terre délicieuse), sa grandeur dans *Aa no Areoïs* (le Germe Aréoïs)... et dans toutes, son caractère antique, pesant du poids des siècles et comme fantômal. — Retenons, des indications qu'il nous donne, l'harmonie arbitraire et savante des couleurs choisies : la volonté de transposition, picturale, est ainsi clairement précisée.

— Eh bien, à la qualité de la transposition chez Gauguin, l'artiste se reconnaît-il ?

1. Cité par J. de Rotonchamp.

« Il est extraordinaire qu'on puisse mettre tant de mystère dans tant d'éclat », disait Stéphane Mallarmé après avoir visité l'exposition de 1893.

C'est la définition la plus exacte et la plus profonde, aussi la plus glorieuse que je sache de l'art de Gauguin. Elle l'explique également dans sa plasticité et dans sa spiritualité.

Oui, l'artiste se reconnaît à la qualité de cette transposition qui nous impose la sensation d'une nature lumineuse, colorée, riche, splendide. Il a pleinement réalisé son désir, puisqu'il nous communique son éblouissement, sa jouissance, son extase, et aussi cette sorte d'effroi délicieux qui l'attire et le possède au delà du plaisir. C'est sur le mystère, au fond des choses qu'il projette toute cette lumière, non pas avec l'espoir de le résoudre, mais pour nous le faire admirer, car, le mystère, c'est la condition première et la fin de la Beauté, et le mot du mystère — un mot qui n'est qu'un frisson articulé, c'est : Dieu.

Gauguin a écrit : « L'insondable mystère reste ce qu'il a été, ce qu'il est, ce qu'il sera, insondable. Dieu n'appartient pas au savant, au logicien. Il est aux poètes, au Rêve. Il est le symbole de la Beauté, la Beauté même. »

Les productions du second séjour de Gauguin aux Marquises ne diffèrent point, pour la méthode — ou pour l'absence de méthode — des œuvres de la première série. C'est la même fidélité dans la même liberté. Les gammes de couleurs, tantôt claires, tantôt foncées, circonviennent la réalité avec toujours la même amoureuse ferveur. Mais, d'une manière générale, le ton gagne en gravité, en sérénité, bien que la composition accueille toujours plus volontiers les éléments directement expressifs du mystère. On songerait que l'artiste-

magicien, se sachant menacé, craignant, chaque fois, de proférer ses dernières paroles, et déjà peut-être sentant ses yeux s'ouvrir à ce qui n'est pas visible pour les vivants de cette vie, ait à dessein marqué son œuvre d'un signe nouveau, solennel. Il y a, dans les derniers tableaux, comme des aspirations franchement fantastiques. Et dans l'atmosphère un souffle passe, émané de bouches irréelles. — Ce personnage en robe rouge, dans ce paysage où l'on voit, à gauche, un cheval paissant, et, au second plan, une case entourée de palissades, ne dirait-on pas quelque enchanteur solitaire, qui vit dans l'intimité unique de la nature ? Et ce petit homme aux traits anguleux, à la physionomie grave et rusée : il monte un cheval blanc ; des femmes le suivent ; il se dirige vers la nuit du fourré en regardant fixement devant lui comme si, dans ces ténèbres, il distinguait des formes cachées à nos yeux, et dans sa propre forme on croirait deviner une sorte de condensation anthropomorphique de la forêt, l'âme même de la nature. Et devant cette étrange figure, chétive et grêle, mais nette, résolue, nerveuse, pleine de volonté et de force sous ses fragiles dehors, je pense à Gauguin lui-même, au Gauguin de la fin[1], atteint d'une vieillesse prématurée, et ravagé, diminué dans sa chair par la maladie, par toutes les douleurs, un fantôme maintenant de l'homme robuste, à l'ample station, aux fières attitudes, que j'ai connu : mais sa vie intérieure est plus intense que jamais. Une fièvre perpétuelle, inextinguible, une curiosité d'autant plus vive qu'elle est avertie de l'imminente fin : et l'artiste qui se traîne péniblement, poursuit à cheval (peut-être en rêve) ses recherches, obéissant à l'idée fixe qu'il a inscrite dans le regard du fantastique personnage en

1. Les deux toiles indiquées sont parmi les dernières que Gauguin ait envoyées à M. Vollard.

qui l'on croit surprendre une transposition de sa propre personne...

Entre toutes les œuvres de cette seconde série tahitienne, il en est une, le lecteur s'en souvient[2], qui nous est particulièrement recommandée par l'artiste lui-même. C'est cette grande toile — 4 m. 50 sur 1 m. 70 de haut — dans l'angle supérieur gauche de laquelle Gauguin a écrit : *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*

Gauguin estimait avoir donné là le plus grand effort dont il fût capable.

« J'y ai mis toute mon énergie, écrivait-il à Daniel de Montfreid, une telle passion douloureuse, dans des circonstances terribles, et une vision tellement nette, sans corrections, que le hâtif disparaît et que la vie surgit. »

Que cette œuvre soit ou non la plus belle des œuvres de Gauguin, elle est à coup sûr parmi les très belles, parmi celles où l'on ne peut méconnaître la main d'un maître. Je n'en sache pas, en outre, qui soit plus chargée d'effluves spirituelles : à peine l'artiste a-t-il besoin de nous avertir qu'il a voulu, dans cette page étonnante, crier toute sa pensée.

Étonnante et, au premier regard, déconcertante. Cela paraît compliqué, confus. On est tenté de trouver les formes trop nombreuses, trop variées : ces hommes et ces femmes nus, ces hommes et ces femmes vêtus, cette figure accroupie, énorme, et qui rompt la perspective, ces arbres, ces deux chats, cette chèvre blanche, cet oiseau blanc qui tient dans sa patte un lézard, et ce tout petit enfant endormi, et cette vieillarde décrépite qui va mourir, et cette idole...

Puis, peu à peu, sous le regard captivé, la composition

---

2. Voir, page 121, la lettre où Gauguin décrit ce tableau.

s'ordonne, les masses s'équilibrent, les lignes se poursuivent, établissant des correspondances entre les êtres, des sympathies tacites, inconscientes, fatales, qui recèlent peut-être le plus précieux secret, le plus riche don de vie. Et la vie, en effet, — Gauguin ne se trompe pas — circule abondamment et comme ondule sous bois, s'amassant dans les parties de clair-obscur pour miroiter dans l'eau calme du ruisseau, plus loin. Sur le fond du paysage, bleu et vert véronèse, les figures nues se détachent en orangé. Et la pensée n'est pas douteuse : est-ce une réponse aux trois questions inscrites en marge du panneau ? Non. Ce sont ces trois questions elles-mêmes : c'est leur étude qui constitue la vie de l'homme. L'idole aux bras levés indique l'au-delà. Mais l'idole n'est-elle pas l'œuvre de l'homme ? Et la vieille agonisante, au visage résigné, jusqu'où consent-elle à la mort, à la disparition ? — Cependant le bébé endormi suggère la suite ininterrompue des existences, la succession perpétuelle des êtres. Et ces deux figures habillées de pourpre qui échangent leurs méditations semblent conclure l'œuvre par quelque affirmation grandiose de glorieuse immortalité. — Toutefois, l'oiseau au lézard est là pour nous rappeler — et c'est Gauguin qui nous en avertit — l'inutilité des paroles.

Je ne donne pas ces quelques lignes pour une explication, ni même pour une description de cette œuvre complexe, merveille de littérature peinte qui mériterait à elle seule une longue étude. Les espérances et les angoisses d'une grande âme torturée, qui se croit appelée par la mort et qui s'apprête à lui répondre, se traduisent, dans ce véritable acte de religion d'art, par une effusion plastique de tendresse et de rêve, extraordinairement personnelle en sa chasteté ardente, mystique et douloureuse.

Ce tableau (1898) marque certainement une apogée dans l'œuvre de Gauguin. Mais de cette date jusqu'à la fin, subite et prématurée, la production de l'artiste ne se ralentit jamais. A cinquante-cinq ans, l'auteur d'œuvres déjà innombrables continuait à se dépenser avec la fougue d'un jeune homme, ou plutôt peut-être avec la hâte d'un homme malade, menacé. Il se développait encore, il se renouvelait toujours — sans rien renier, bien entendu, des certitudes antérieurement acquises (du moins depuis le voyage à la Martinique) et *selon leur ligne*. Mais la ligne tout ensemble se creusait plus profonde et sinuait plus loin leur arabesque. Et, dans sa longue solitude parmi des êtres primitifs, lui revenait, comme épuré par le grand éloignement et par le grand silence, l'enseignement traditionnel de l'idéal latin en ce qu'il est de plus haut : l'artiste « primitif suprême » sa plaisait à donner des répliques sauvages aux grâces de la Renaissance. On ne peut méconnaître une parenté de distinction et de charme entre telle de ces neuves figures — la jeune fille couronnée de fleurs, par exemple, du tableau désigné par le peintre, sur la toile

même, par ces mots : « Contes barbares » — et telle grande image, exquise et dangereuse, de Botticelli. L'analogie ne va pas sans d'exprès contrastes ; mais, en dépit des essentielles différences, de races, de couleurs, de climats, ces deux êtres de jeunesse et de fête dans nos esprits s'appellent, et dans l'infini se rejoignent comme deux expressions de la même pensée éternelle.

Ce qu'il y a de plus curieux et selon nous de plus intéressant, c'est, qu'en son dernier effort, Gauguin donnait beaucoup à la recherche de l'expression psychologique. Il ne nous avait point préparés à le suivre dans ce sens, le maître décorateur aux yeux de qui les formes vivantes ne valaient guère qu'en qualité de signes expressifs de son dessein préconçu (« Les modèles, a-t-il dit, pour nous autres artistes, ne sont que des caractères d'imprimerie qui nous aident à nous exprimer »), et qui tout au plus acceptait de ces modèles des indications supplémentaires, des surprises heureuses, impérieusement limitées par sa volonté. Il ne s'était guère attardé, avant les deux ou trois dernières œuvres de son séjour aux Marquises, à peindre le sourire d'une jeune fille en sa mélancolie ; c'est une grande nouveauté dans sa production suprême.

CONCLUSIONS

Nous avons essayé de préciser la pensée, le désir de Gauguin. Nous avons montré la suite de ses efforts.

Il nous reste à examiner dans quelle mesure l'effort justifie le désir, — et si nous avons eu raison, dans le cours de ce livre, de répondre par la certitude d'une admiration sans partage aux accents d'assurance passionnée et sereine à la fois qui, pour nous, vibraient si fréquemment des œuvres, attestant la victoire du génie et de la volonté : Gauguin a-t-il mérité de vivre dans l'avenir ? qu'a-t-il fait, somme toute, et que signifie son nom ?

I

On dirait que l'apprenti, le débutant de la veille, à peine instruit du métier de son art, reçoit une révélation subite. Il sait déjà ce qu'il veut, et, ce qu'il veut, ce n'est pas avec la méthode des Impressionnistes qu'il peut l'accomplir ; aussi son premier soin est-il de rompre avec eux. Mais il ne fait de

confidence à personne. Comme un homme jaloux du secret qu'il vient de découvrir, il s'écarte. L'emprise de l'idée sur son esprit est si puissante que rien plus hors d'elle ne l'intéresse. Sans hésiter il lui sacrifie tout et, seul avec elle dans une retraite choisie, il médite et chaque jour plus fortement se persuade, se possède.

Quoi qu'il se soit dès lors et à jamais séparé des Impressionnistes, il n'oublie pas ce qu'il leur doit. Ils lui ont tout appris. Il ne leur sera jamais ingrat. Il croira même longtemps encore, pour l'accomplissement de ses projets nouveaux, pouvoir recourir à la technique de la décomposition du ton, et c'est, nous le savons, la Martinique seulement qui achèvera de le détromper, qui le libérera.

Mais l'enchantement de la seule lumière, de la lumière en soi, ne lui suffit plus. Il est au lendemain de cela : au lendemain de l'Impressionnisme. L'Impressionnisme, selon lui, fut pour l'esprit des artistes une période de repos : tandis que leurs yeux s'enivraient de couleurs et de clartés, leur cerveau restait en jachère. L'Art n'est pas affaire de pure visibilité. Les choses, d'ailleurs, n'existent pas en elles-mêmes : il n'y a qu'Esprit, et le réalisme, qui est au principe de l'impressionnisme, le condamne. Les initiateurs seront sauvés par la personnalité de leur vision, et beaucoup des œuvres de Renoir et de Monet resteront acquises au trésor de l'Art. Les élèves trop dociles, les suiveurs, seront moins heureux. L'insolation épargnera les maîtres et frappera sans pitié leurs héritiers immédiats. Et eux-mêmes ceux-là seront punis en ceux-ci de la faute qu'ils ont commise en n'assujétissant pas la matière au gouvernement de la pensée : ils pourront se convaincre, en voyant ce que devient leur invention dans les mains des générations nouvelles, qu'elle n'a pas d'avenir.

ADAM ET EVE.

De ces évidences — mais elles ne sont telles encore que pour lui — Gauguin apprend sa mission. Il n'en aura pas été informé peu à peu, par de lentes révélations successives. L'illumination est soudaine : ramener l'esprit qui se meurt, et la technique, qui usurpe le premier rang, à la vérité de leurs rapports naturels ; réagir contre le matérialisme plastique de l'impressionnisme et contre la niaiserie idéaliste de l'École, tout à la fois ; informer en beauté humaine, vivante, une pensée.

Quelle pensée ? Il ne fallait pas songer à l'*inventer*. Le plus grand génie du monde n'y eût pas suffi, ses conceptions ne pouvant dépouiller le caractère individuel qui les aurait toujours laissées à la merci des controverses. Il ne fallait pas davantage s'adresser à notre actuelle et soi-disant civilisation, qui, matérialiste elle-même, égoïste et dispersée, trouve précisément sa contradictoire et sincère expression dans le conflit du dogme académique et du dogme impressionniste.

Profondément blessé par les formes présentes et européennes de l'erreur, Gauguin les fuit, presque simultanément, dans le temps et dans l'espace, dans la tradition mystique du Christ et dans la sauvagerie des tribus tropicales. Presque simultanément, dis-je : en effet, la période martiniquaise, où l'artiste achève d'affranchir sa technique dans ces éblouissantes compositions qui célèbrent la joie de la vie libre, mais naïve, un peu brutale et sans dessous mystérieux et religieux, et la période bretonne durant laquelle il peint *la Vision après le sermon, le Christ jaune, le Jardin des Oliviers*, sont à peine séparées par un séjour de quelques jours à Paris.

En fait, l'artiste hésitait entre le pur mysticisme et le pur sensualisme, et souffrait, en suivant parallèlement et successivement ces deux directions, de ne pouvoir les réduire à

l'unité qui seule les eût promues à la dignité de la Pensée. Mais, dénué de toute religion positive, séduit en outre par la merveilleuse féerie des contrées privilégiées du soleil, il se sentait irrésistiblement attiré vers le pôle sensualiste. Or, cette unité qu'il cherchait, il la trouva enfin, parmi la splendeur du décor marquisien, dans la sensualité mystique de l'âme maorie.

Ainsi, les certitudes qui l'avaient tout à coup mystérieusement investi, quand il s'était séparé des Impressionnistes, prenaient corps, tous ses pressentiments se réalisaient : sa pensée, simple et grande, et par conséquent à la fois plastique et susceptible de rejoindre le consentement général, se complétait, et ce serait cet idéal [1] — condamné par notre société — de l'esprit libre dans la chair libre, sous sauvegarde des seules lois de la nature et d'une tradition vénérable, presque aussi antique que la nature elle-même.

II

Quelle est la doctrine esthétique de Gauguin ? Quelle est sa technique ?

Il s'est expliqué là-dessus — ces lignes datent de son second séjour à Pont-Aven (1888) — dans ce langage plaisamment légendaire qu'il affectait volontiers. Voici ce précieux morceau.

« Ce fut à l'époque de Tamerlan, je crois, en l'an X avant ou après Jésus-Christ. Qu'importe ? Souvent précision nuit au

1. Il va de soi qu'en exposant la pensée de Gauguin, ici, je n'ai pas à dire si, personnellement, je l'admets ou la rejette.

rêve, décaractérise la fable. Là-bas, du côté où le soleil se lève, ce qui fit appeler cette contrée le Levant, en un bosquet odorant, quelques jeunes gens au teint basané, mais aux cheveux longs, contrairement aux usages de la foule soldatesque, indice de la future profession, se trouvaient réunis.

« Ils écoutaient, je ne sais si respectueusement, le grand professeur Mani-Vehli-Zumbul-Zadi, le peintre donneur de préceptes. Si vous êtes curieux de savoir ce que pouvait dire cet artiste des temps barbares, écoutez :

« Il disait :

« Employez toujours des couleurs de même origine. L'in-
« digo est la meilleure base ; il devient jaune, traité par l'es-
« prit de nitre, et rouge dans le vinaigre. Les droguistes en
« ont toujours. Tenez-vous-en à ces trois colorations. Avec de
« la patience, vous saurez ainsi composer toutes les teintes.
« Laissez le fond de votre papier éclaircir vos teintes et faire
« le blanc, mais ne le laissez jamais absolument nu. Le linge
« et la chair ne se peignent que si on a le secret de l'art. Qui
« vous dit que le vermillon clair est la chair et que le linge
« s'ombre de gris ? Mettez une étoffe blanche à côté d'un
« chou ou d'une touffe de roses et vous verrez si elle sera
« teintée de gris.

« Rejetez le noir, et ce mélange de blanc et de noir qu'on
« nomme le gris. Rien n'est noir, rien n'est gris. Ce qui
« semble gris est un composé de nuances claires qu'un œil
« exercé devine. Qui peint n'a point pour tâche, comme le
« maçon, de bâtir, le compas et l'équerre à la main, une mai-
« son sur le plan fourni par l'architecte. Il est bon pour les
« jeunes gens d'avoir un modèle, mais qu'ils tirent le rideau
« sur lui pendant qu'ils peignent. Mieux est de peindre de
« mémoire, ainsi votre œuvre sera vôtre ; votre sensation,

« votre intelligence et votre âme survivront alors à l'œil de « l'amateur.

« Il va dans son écurie quand il veut compter les poils de « son âne et déterminer la place de chacun.

« Qui vous dit qu'on doit chercher l'opposition de cou- « leurs ?

« Quoi de plus doux à l'artiste que de faire discerner dans « un bouquet de roses la teinte de chacune ? Deux fleurs sem- « blables ne pourraient donc jamais l'être feuille à feuille.

« Cherchez l'harmonie et non l'opposition, l'accord et non « le heurt. C'est l'œil de l'ignorance qui assigne une couleur « fixe et immuable à chaque objet ; je vous l'ai dit, gardez- « vous de cet écueil. Exercez-vous à le peindre accouplé ou « ombré, c'est-à-dire voisin ou mis derrière l'écran d'objets, « d'autres ou de semblables couleurs que lui. Ainsi vous « plairez par votre variété et votre vérité — la vôtre. — Allez « du clair au foncé et non du foncé au clair : votre travail ne « sera jamais trop lumineux ; l'œil cherche à se récréer par « votre travail, donnez-lui plaisir et non chagrin. C'est au « faiseur d'enseignes qu'appartient la copie de l'œuvre d'au- « trui. Si vous reproduisez ce qu'un autre a fait, vous n'êtes « plus qu'un faiseur de mélanges : vous émoussez votre sen- « sibilité et immobilisez votre coloris. Que chez vous tout « respire le calme et la paix de l'âme. Ainsi évitez la pose en « mouvement. Chacun de vos personnages doit être à l'état « statique. Quand Oumra a représenté le supplice d'Ocraï, il « n'a point levé le sabre du bourreau, prêté au Khakhan un « geste de menace et tordu dans des convulsions la mère du « patient. Le sultan, assis sur son trône, plisse, sur son « front, la ride de la colère ; le bourreau, debout, regarde « Ocraï comme une proie qui lui inspire pitié ; la mère,

« appuyée sur un pilier, témoigne de sa douleur sans espoir « par l'affaissement de ses forces et de son corps. Aussi une « heure se passe-t-elle sans fatigue devant cette scène plus « tragique dans son calme que si, la première minute passée, « l'attitude impossible à garder eût fait sourire de dédain.

« Appliquez-vous à la silhouette de chaque objet ; la net- « teté du contour est l'apanage de la main qu'aucune hésita- « tion de volonté n'affadit.

« Pourquoi embellir à plaisir et de propos délibéré ? Ainsi « la vérité, l'odeur de chaque personne, fleur, homme ou « arbre, disparaît ; tout s'efface dans une même note de joli « qui soulève le cœur du connaisseur. Ce n'est point à dire « qu'il faille bannir le sujet gracieux, mais il est préférable « de rendre comme et tel que vous voyez que de couler votre « couleur et votre dessin dans le moule d'une théorie pré- « parée à l'avance dans votre cerveau. »

« Quelques murmures se font entendre dans le bosquet ; si le vent ne les eût emportés, on aurait pu entendre quelques paroles malsonnantes : Naturaliste !... Pompier !... mais le vent les emporta.

« Cependant Mani fronça le sourcil, appela ses élèves : Anarchistes ! puis continua :

« Ne finissez pas trop ; une impression n'est point assez « durable pour que la recherche de l'infini détail, faite après « coup, ne nuise au premier jet ; ainsi vous en rafraîchissez la « lave et d'un sang bouillonnant vous faites une pierre. Fût- « elle un rubis, rejetez-la loin de vous.

« Je ne vous dirai point quel pinceau vous devez préférer, « quel papier vous prendrez et à quelle orientation vous « vous mettrez. Ce sont là choses que demandent les jeunes « filles à longs cheveux et à esprit court, qui mettent notre

« art au niveau de celui de broder des pantoufles ou de « faire de succulents gâteaux. »

« Gravement Mani s'éloigna.

« Gaiement la jeunesse s'envola.

« En l'an X tout ceci se passa. »

Mieux est de peindre de mémoire... Cherchez l'harmonie... Que tout chez vous respire le calme... Évitez la pose en mouvement. Chacun de vos personnages doit être à l'état statique... Appliquez-vous à la silhouette de chaque objet... Pourquoi embellir à plaisir ?... — Dans ces conseils, qui sont autant de démentis à l'esthétique impressionniste, on remarquera qu'il n'est question ni de symbolisme ni de synthétisme. En réalité, Gauguin ne prête aucune importance aux théories et, s'il peut toujours dire ce qu'il a voulu faire et comment il l'a fait, il veut rester libre toujours de varier aussi bien sa doctrine que son procédé, et son art reste, en définitive, indéfinissable.

« Vous savez, écrivait-il de Tahiti, que, si les autres m'ont gratifié d'un système, moi, je n'en ai pas et je ne veux pas être condamné à cela. Peindre à ma guise, clair aujourd'hui, foncé demain, etc... Du reste, l'artiste doit être libre ou il n'est pas artiste.

« ... Mais vous avez une technique, me dira-ton ?

« Non, je n'en ai pas. Ou plutôt, j'en ai une, mais très vagabonde, très élastique, que j'applique à ma guise pour exprimer ma pensée, sans tenir compte de la vérité de la Nature apparente extérieurement...

« Y a-t-il une recette pour faire le beau ?... »

Et je l'ai bien souvent entendu dire, avec complaisance : « Je suis capricieux. »

Au fond de ce caprice et de cette fantaisie, pourtant il y a

une constance, une constante préférence, tout au moins, pour les moyens d'expression qui permettent le mieux à l'artiste d'être exclusivement lui-même. Ce souci de personnalité, en maintenant, immuables à l'horizon de sa pensée, les mêmes sympathies et les mêmes antipathies, toujours nous donne le secret de la concordance, de l'harmonie qui réunit les éléments épars de son œuvre immense. « Ayez toujours devant vous les Persans, dit-il, les Cambodgiens et un peu l'Égyptien. La grosse erreur, c'est le Grec, si beau soit-il. » C'est que, pour lui, l'art grec offre, par son foncier réalisme, les caractères de l'aboutissement définitif : c'est « final » et rien ne peut plus partir de là. Il faut, si la nature ne suffit pas à le suggérer, chercher dans un art qui garde les traces d'un commencement le point de départ fécond : l'Égypte, le Cambodge... Et, nous-mêmes, évitons d'achever si exactement que notre œuvre ferme la route au lieu de l'ouvrir ; indiquons ! »

J'ai déjà cité ce mot de Gauguin à propos d'une des peintures où il estimait s'être le plus complètement réalisé, — il est significatif : « Je n'y ai inscrit que des intentions et des promesses. »

De son aveu, donc, n'aurions-nous de lui que des ébauches? N'a-t-il donc pas poussé son effort jusqu'aux limites de ses forces ? — Dans des pages curieuses, que je citerai malgré leur longueur (et je ne pense pas qu'on me reproche d'avoir laissé à Gauguin lui-même, dans ce livre sur lui, trop de place), pages qui sont, voyez la date, parmi les dernières qu'il ait écrites, il proteste assez haut *qu'il a bien travaillé.*

20 Janvier 1903.

« Qui connaît Degas ? « Personne », ce serait exagéré. Quelques-uns seulement. Je veux dire : le connaître bien.

Même de nom il est inconnu pour des milliers de lecteurs de journaux quotidiens. Seuls les peintres, beaucoup par crainte, le reste par respect, admirent Degas. Le comprennent-ils bien ?

« Degas est né... je ne sais, mais il y a longtemps qu'il est vieux comme Mathusalem ! Je dis Mathusalem, parce que j'estime que Mathusalem à cent ans devait être comme un homme de trente ans à notre époque. En effet, Degas est toujours jeune. Il respecte Ingres, ce qui fait qu'il se respecte lui-même. A le voir, son chapeau de soie sur la tête, ses lunettes bleues sur les yeux, il a l'air d'un parfait notaire, d'un bourgeois du temps de Louis-Philippe, sans oublier le parapluie. S'il y a un homme qui cherche peu à passer pour un artiste, c'est bien celui-là : Il l'est tellement ! Et puis, il déteste toutes les livrées, même celle-là. Il est très bon, mais, spirituel, il passe pour être rosse. Méchant et rosse, est-ce la même chose ? Un jeune critique qui a la manie d'émettre une opinion comme les augures prononcent leurs sentences, a dit : Degas, un bourru bienfaisant. Degas, un bourru ! Lui qui dans la rue se tient comme un ambassadeur à la cour ! Bienfaisant ? C'est bien trivial ! Il est mieux que cela.

« Degas avait autrefois une vieille bonne hollandaise, relique de famille qui, malgré cela ou peut-être à cause de cela, était insupportable. Elle servait à table. Monsieur ne causait pas. Les cloches de Notre-Dame de Lorette devenaient assourdissantes, et elle de s'écrier : « C'est toujours pas pour « votre Gambetta qu'elles sonneraient comme ça ! »

« Ah ! je vois ce que c'est. « Bourru » : Degas se défie de l'interview. Les peintres cherchent son approbation, et lui, le bourru, le rosse, pour éviter de dire ce qu'il pense, vous dit très aimablement : « Excusez-moi, mais je ne vois pas « clair, mes yeux... »

TAHITIENNES.

En revanche, il n'attend pas que vous soyez connu ; chez les jeunes gens, il devine, et lui, le savant, ne parle jamais d'un défaut de science. Il se dit : Assurément, plus tard, il saura, et vous dit, tel un papa, comme à moi, au début : « Vous avez le pied à l'étrier. »

« Parmi les forts, personne ne le gêne.

« Je me souviens aussi de Manet. Encore un que personne ne gênait. Il me dit aufrefois, ayant vu un tableau de moi (au début), que c'était très bien, et moi de répondre avec respect pour le Maître : « Oh ! je ne suis qu'un amateur. » — J'étais en ce temps, employé d'agent de change et je n'étudiais l'art que la nuit et les jours de fête. — « Que non ! dit Manet, il n'y a d'amateurs que ceux qui font de la mauvaise peinture. » Cela me fut doux. Pourquoi, aujourd'hui, me remémorant tout l'autrefois jusqu'à maintenant, suis-je obligé de voir (cela crève les yeux) presque tous ceux que j'ai connus, surtout les derniers jeunes que j'ai conseillés et soutenus, NE PLUS ME CONNAITRE ? Je veux comprendre. Je ne peux pourtant pas me dire, en fausse modestie :

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

car j'ai travaillé, et bien employé ma vie ; intelligemment, même, avec courage. Sans pleurer. Sans déchirer : j'avais cependant de très bonnes dents...

« Degas dédaigne les théories d'art, nullement préoccupé de technique. — A ma dernière exposition (chez Durand-Ruel, œuvres de Tahiti, 91-92) deux jeunes gens bien inten-

tionnés ne pouvaient s'expliquer ma peinture. Amis respectueux de Degas, ils lui demandèrent, voulant être éclairés, son sentiment. Avec ce bon sourire paternel, lui si jeune, il leur récita la fable du Chien et du Loup : « Voyez-vous, Gau-« guin, c'est le Loup. »

« Voilà l'homme. — Quel est le peintre ?

« Un des premiers tableaux connus de Degas, c'est un magasin de coton. Pourquoi le décrire ? Voyez-le plutôt, et surtout voyez-le bien, et surtout ne venez pas nous dire : « Nul ne sut, d'ailleurs, peindre le coton. » Il ne s'agit pas de coton, pas même de cotonniers. Lui-même le sut si bien qu'il passa à d'autres exercices ; mais déjà les défauts s'affirmaient, imprimaient leur marque, et on put voir que jeune il était un maître. Bourru déjà. Peu visibles, les tendresses des cœurs intelligents.

« Élevé dans un monde élégant, il osa s'extasier devant les magasins de modistes de la rue de la Paix, les jolies dentelles, ces fameux tours de main de nos Parisiennes pour vous torcher un chapeau extravagant ; les revoir aux courses campés crânement sur les chignons et par-dessus, ou pour mieux dire à travers tout cela, un bout de nez mutin au possible ; — et s'en aller le soir, pour se reposer de la journée, à l'Opéra. — Là, s'est dit Degas, tout est faux, la lumière, les décors, les chignons des danseuses, leur corset, leur sourire. Seuls vrais, les effets qui en découlent, la carcasse, l'ossature humaine, la mise en mouvement ; arabesques de toutes sortes. Que de force, de souplesse et de grâce ! A un certain moment, le mâle intervient avec séries d'entrechats, soutient la danseuse qui se pâme. Oui, elle se pâme, ne se pâme qu'à ce moment-là. Vous tous qui cherchez à coucher avec une danseuse, n'espérez pas un instant qu'elle se pâme dans vos

bras. Ce n'est pas vrai. La danseuse ne se pâme que sur la scène.

« Les danseuses de Degas ne sont pas des femmes. Ce sont des machines en mouvement, avec de gracieuses lignes prodigieuses d'équilibre, arrangées comme un chapeau de la rue de la Paix, avec ce tout ce factice, si joli. Les gazes, légères, aussi, se soulèvent, et on ne songe pas à voir le dessous pas même le noir qui dépasse le blanc... Les bras sont très longs, à ce que dit le Monsieur qui, le mètre à la main, calcule si bien les proportions. Je le sais aussi, en tant que nature morte. Et les décors. De Nittis en a fait aussi, et c'était beaucoup mieux.

« Des chevaux de course, des jockeys, dans les paysages de Degas. Très souvent des haridelles montées par des singes. Dans tout cela, il n'y a pas de *motif* : seulement la vie des lignes, des lignes, encore des lignes. Son style, c'est lui. Pourquoi signe-t-il ? Nul n'en a moins besoin que lui.

« En ces derniers temps, il fit beaucoup de nus. Les critiques, en général, visent la femme. Degas aussi voit la femme, mais il ne s'agit pas de femmes, pas plus qu'autrefois il ne s'agissait de danseuses ; tout au plus certaines phases de la vie, connues par indiscrétion. De quoi s'agit-il ? — Le dessin était à terre : il fallait le relever, et, regardant ces nus je m'écrie : Maintenant il est debout !

« Chez l'homme comme chez le peintre, tout est exemple. Degas est un des rares maîtres qui, n'ayant qu'à se baisser pour en prendre, a dédaigné les palmes, les honneurs, la fortune, sans aigreur, sans jalousie. Il passe dans la foule si simplement. Sa vieille bonne est morte, sinon elle dirait : « C'est toujours pas pour vous qu'on sonnerait les cloches « comme ça ! »

Oui, Gauguin avait le droit de se rendre ce témoignage : il a bien travaillé, de toutes ses forces, de toute sa sincérité, de tout son amour, en sachant presque toujours éviter de désenchanter le travail et de fatiguer l'œuvre par une excessive et minutieuse insistance, qu'interdisait, d'ailleurs, le sens décoratif de son art. Mais l'importance primordiale qu'il accorde à la poésie générale déconcerte certains, qui demandent : Est-ce un peintre ? N'y a-t-il pas dans son œuvre, où d'autre part les recherches archaïques tiennent tant de place, une certaine « manière » où voisinent, se confondent tous les arts, plutôt que de la peinture proprement dite ?

A ces questions naïves, Armand Seguin a très bien répondu : « Il n'est pas *le peintre* dans le sens que l'on comprend en disant de Rubens ou Frantz Hals. Notre pensée lui donne ce nom lorsqu'elle le compare à Puvis de Chavannes. »

III

Point d'archaïsme, et point de « manière ». Un art magnifique et tranquille, logique absolument et qui rend pleinement compte de ses intentions et de ses procédés. Des œuvres solides, qui tiennent au mur, qui le soutiennent.

Quelle est la vertu du grand artiste qui ait manqué à Gauguin ? Il compose, il exprime, il a un style. Et quel miraculeux exécutant !

« Paul Gauguin fut un artiste de TRADITION, écrit M. Charles Guérin, jetant la forme dans le creuset des formes, composant et colorant à sa fantaisie, suivant des lois préconçues, fabriquées par lui pour son usage, ainsi que cela s'est toujours et dans tous les pays pratiqué par ceux que, de nos

jours, nous appelons des Maîtres et que nous ne savons plus comprendre... Paul Gauguin est un très grand peintre. »

Et M. Antoine de la Rochefoucauld : « Il fut l'artiste que la Providence désigna pour exprimer quelques-unes d'entre les vérités immuables. Il sut dire dans un langage pictural, parfois rude, mais toujours exempt de dissimulation, que l'Art est étroitement uni à l'Idée, qu'une œuvre n'est belle que si elle reflète l'âme du peintre qui la conçut et l'âme de la Nature qui servit simplement de prétexte. Par ses toiles, d'essentielle ordonnance décorative, exécutées sans nul souci d'imitation, il montra l'inanité de toute objective recherche... Ses décorations me firent comprendre davantage le génie des Maîtres qui l'avaient précédé. Descendant des grands ornemanistes des douzième et treizième siècles, il tenta de ramener notre art national à ses sources, en le débarrassant des funestes apports de la Renaissance italienne. Ainsi il demeure un artiste de la pure TRADITION. »

Je souligne ce dernier mot, que deux esprits très différents, mais tous deux renseignés et sincères, rencontrent inévitablement à propos de Gauguin. Lui a-t-on assez reproché d'être en perpétuelle et ouverte révolte contre la Tradition ! Au contraire, il n'est pas d'artiste plus respectueux d'elle, mais d'elle en vérité, et non pas du mensonge que les académies prétendent nous imposer sous son nom. — De quoi est-elle faite, la Tradition, sinon des affirmations concordantes des grands génies qui se répondent à travers les siècles et les races, proclamant, avec l'éloquence des chefs-d'œuvre, toujours les mêmes affirmations ? Le timbre de la voix change, les paroles restent identiques. Mais les génies sont rares. La nature et l'histoire les méditent longtemps avant de les accorder au monde. Le monde, du reste, du moins le monde

moderne les méconnaît toujours. Ils remettent en question des certitudes qu'on croyait acquises, ils troublent les professeurs dans leur quiétude jurée. Et quoi donc ? n'est-ce pas sur la révélation des génies de jadis que les professeurs ont échafaudé l'édifice de leur science. Oui, mais en prenant la forme scientifique, la révélation s'est altérée. Étouffée sous les règles et les recettes, elle a perdu la vie. Et les professeurs d'aujourd'hui oublient-ils que les professeurs d'hier ont accueilli avec fureur, avec dédain, comme un imposteur, le génie dont maintenant les académies et les écoles croient enseigner les préceptes ? C'est qu'à vrai dire ces préceptes ne sont pas, ne sont plus ceux du génie. En se réduisant aux proportions des petites âmes qui pensent les avoir compris et les transmettre honnêtement, ils se sont diminués ; en se fixant, en se codifiant de telle sorte qu'à les apprendre par cœur, on pourrait s'épargner la peine de toute recherche, ils se sont dépravés, ils se démentent eux-mêmes : car il n'est pas d'enseignement qui puisse suppléer la recherche personnelle, et le génie lui-même n'a fait sa découverte qu'au prix de sanglants efforts. Il ne permet pas qu'on bénéficie de ses efforts sans y rien ajouter, qu'on le pastiche ; il adjure qu'on s'inspire là où il s'est inspiré, dans la nature et dans la méditation, par les moyens qu'il a lui-même employés, par l'étude et, précisément, par l'effort, l'effort perpétuel, absolu. C'est en déduisant du chef-d'œuvre de prétendues règles qui permettent de le reproduire à coup sûr qu'on arrive à recommander des Vierges de Raphaël, les saugrenus produits de l'art « religieux » d'aujourd'hui.

Mais que survienne un homme de génie nouveau : il répétera ce qu'ont dit ses pairs de tous les temps, il dénoncera les turpitudes qu'on abrite de leurs grands noms. Il sera un révo-

lutionnaire, et c'est bien en révolutionnaire qu'on le traitera. Il sera mis hors les lois, qu'il vient, en effet, abroger pour restituer la Loi. Et son nom sera honni, et ceux qui l'admirent seront méprisés, — jusqu'à l'heure où, la vérité s'étant peu à peu fait jour, les professeurs iront rafraîchir leurs vieilles recettes au flot de la source qui vient de jaillir. Alors les plagiaires surgiront ; on acceptera d'eux la copie de l'original réprouvé, copie, du reste, qui le trahit en l'édulcorant. M. Gérôme fermera toujours la porte du Salon à Corot et la tiendra ouverte aux imitateurs du maître réprouvé. Ainsi la vérité, à peine, aura-t-elle brillé, retombera dans la nuit. — « En art, il n'y a que révolutionnaires ou plagiaires. »

Gauguin fut ce révolutionnaire, ou ce libérateur, à ses dépens, et dans de douloureuses conditions, morales et matérielles, qui ont gêné son action.

« Je me suis efforcé, écrivait-il en 1902, de lutter contre tous les partis s'établissant à chaque époque en dogme et qui déroutent non seulement les peintres, mais encore le public d'amateurs. Quand donc les hommes comprendront-ils le sens du mot : Liberté.

« Vous connaissez depuis longtemps ce que j'ai voulu établir, le droit de tout oser. Mes capacités (les difficultés pécuniaires pour vivre étant trop grandes pour une pareille tâche) n'ont pas donné un grand résultat, mais cependant, la machine est lancée. Le public ne me doit rien, puisque mon œuvre picturale n'est que relativement bonne, mais les peintres qui aujourd'hui profitent de cette liberté me doivent quelque chose.

« Il est vrai que beaucoup s'imaginent que cela s'est fait tout seul. D'ailleurs, je ne leur demande rien et ma conscience suffit à me récompenser. »

Et, la même année, dans ses Notes :

« ... Il était donc nécessaire, tout en tenant compte des efforts faits et de toutes les recherches, même scientifiques, de songer à une libération complète, briser les vitres, au risque de se couper les doigts, quitte à la génération suivante, désormais indépendante, dégagée de toute entrave, à résoudre généralement le problème.

« Je ne dis pas *définitivement*, car c'est justement un art sans fin dont il est question, riche en techniques de toutes sortes, apte à traduire toutes les émotions de la nature et de l'homme.

« Il fallait pour cela se livrer corps et âme à la lutte, lutte contre toutes les Écoles, toutes sans distinction, non point en les dénigrant, mais par autre chose, affronter non-seulement les officiels, mais encore les Impressionnistes, les Néo-Impressionnistes, l'ancien et le nouveau public ; ne plus avoir de femme, d'enfants, qui vous renient. Qu'importe l'injure ? Qu'importe la misère ? Tout cela, en tant que conduite d'homme.

« En tant que travail, une méthode — de contradiction, si l'on veut. S'attaquer aux plus fortes abstractions, faire tout ce qui était défendu, et reconstruire plus ou moins heureusement, sans crainte d'exagérations, avec exagération même. Apprendre à nouveau, puis, une fois su, apprendre encore. Vaincre toutes les timidités, quelque soit le ridicule qui en rejaillit.

« Devant son chevalet, le peintre n'est esclave, ni du passé, ni du présent, ni de la nature, ni de son voisin.

« Lui, encore lui, toujours lui.

« Cet effort, dont je parle, fut fait, il y a environ une vingtaine d'années, sourdement, en état d'ignorance, puis il alla s'affermissant.

« Que chacun s'attribue l'enfantement de l'œuvre, qu'importe !

« ... Je me plais à m'imaginer Delacroix venu au monde trente ans plus tard et entreprenant la lutte *que j'ai osé entreprendre* avec sa fortune et surtout son génie. Quelle Renaissance aurait lieu aujourd'hui ! »

L'enjeu de cette lutte, c'était donc une renaissance de l'art vrai, c'est-à-dire la restauration de la tradition réelle, par l'abolition de toutes les règles — elles sont toujours d'hier, la vérité est plus vieille ! — par la pratique de toutes les libertés, dans l'entretien perpétuel de l'artiste avec les génies anciens et avec la Nature.

Nous n'avons pas à nous demander quel fut le résultat de la campagne. Elle n'est pas finie — finira-t-elle jamais ? — et nous voyons tous les jours s'ouvrir de nouvelles écoles, se formuler de nouveaux dogmes qui menacent l'indépendance de l'artiste ; il est vrai qu'écoles entre elles se combattent, dogmes entre eux se démentant, apportent à la fois le mal et le remède. La tendance, pourtant, n'en est pas moins déplorable que manifeste cette prétention de définir, de fixer définitivement « un art sans fin », prétention qu'apportent toutes les écoles et qui toutes les condamne.

Mais c'est Gauguin seul qui nous importe, ici, et en Gauguin l'artiste seulement, désormais, sans même nous arrêter à admirer l'énergie et l'abnégation dont il donna de constantes preuves dans cette grande bataille, lui qui, si aisément, avec l'habileté prodigieuse dont il était doué, eût pu s'assurer au prix de quelques concessions le plus profitable succès.

La Tradition pure, telle qu'il la concevait, c'est à son principe, à sa source primitive qu'il a cru devoir la chercher, en

rejetant les procédés et les inventions modernes qui égarent l'artiste sous couleur de lui faciliter sa tâche.

« Les machines sont venues, l'Art s'en est allé... Je suis loin de penser que la photographie nous soit propice. « — De-« puis l'instantané, disait un amateur de cheval, l'artiste a « compris cet animal, et Meissonier, cette gloire française, « a pu donner toutes les attitudes de ce noble animal. »

« Quant à moi, je me suis reculé bien loin, plus loin que les chevaux du Parthénon, jusqu'au dada de mon enfance, le bon cheval de bois.

« Je me suis mis aussi à fredonner la douce musique des *Scènes d'enfants* de Schumann. Puis encore, je me suis attardé aux nymphes de Corot, dansant dans les bois de Ville-d'Avray... »

Mais, de ce point de vue primitif, il ne cesse pas d'étudier la nature :

« On croit à cette heure avoir tout dit en tant que moyens techniques de peinture. Eh bien, moi ! je ne crois pas, si j'en juge par de nombreuses observations que j'ai faites et mises en pratique. Or, je crois avoir trouvé beaucoup, je dois en conclure logiquement qu'il en reste encore beaucoup à trouver par messieurs les peintres. Et ils trouveront.

« J'ai observé que le jeu des ombres et des lumières ne formait nullement un équivalent coloré d'aucune lumière... La richesse d'harmonie, d'effet, disparaît, est emprisonnée dans un moule uniforme.

« Quel en serait donc l'équivalent ? La couleur pure ! Et il faut tout lui sacrifier. Un tronc d'arbre, de couleur locale gris-bleuté, devient bleu pur. De même pour toutes les teintes. L'intensité de la couleur indiquera la nature de la couleur. Par exemple, la mer bleue aura un bleu plus intense que le

TAHITIEN ET TAHITIENNES.

tronc d'arbre gris, devenu bleu pur, mais moins intense... Voilà la vérité du Mensonge.

« La couleur étant elle-même énigmatique dans les sensations qu'elle nous donne, on ne peut logiquement l'employer qu'énigmatiquement, toutes les fois qu'on s'en sert non pour dessiner, mais pour donner les sensations musicales qui découlent d'elle-même, de sa propre nature, de sa force intérieure, mystérieuse, énigmatique...

« On blâme chez nous les couleurs sans mélange à côté les unes des autres. Sur ce terrain nous sommes forcément vainqueurs, aidés puissamment par la nature qui ne procède pas autrement. Un vert à côté d'un rouge ne donne pas du brun rouge comme le mélange, mais deux notes vibrantes. A côté de ce rouge mettez du jaune de chrome, vous avez trois notes s'enrichissant l'une par l'autre et augmentant l'intensité du premier ton : le vert. A la place du jaune mettez un bleu, vous retrouvez trois tons différents, mais vibrants les uns par les autres. A la place d'un bleu mettez un violet, vous retombez dans un ton unique, mais composé, entrant dans les rouges. Les combinaisons sont illimitées...

« Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumière, d'ombres. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente (vous entrez dans une cathédrale, et vous vous trouvez placé à une distance trop grande du tableau pour savoir ce qu'il représente), souvent vous êtes pris par cet accord magique. C'est ici la vraie supériorité de la peinture, car cette émotion s'adresse à la partie la plus intime de l'âme. La grandeur des maîtres de l'Art ne consiste pas dans l'absence des fautes. Leurs fautes ou plutôt leurs oublis sont autres que ceux du commun des artistes. Les poétiques, les critiques

veulent toujours, dans les ouvrages des grands maîtres, attribuer à la perfection de quelques qualités secondaires ce qui est l'effet de cette faculté unique. Ils vantent le dessin de Raphaël, le coloris de Rubens, le clair-obscur de Rembrandt. Non, mille fois non, ce n'est pas là la vérité... »

Au parti pris du point de vue primitif, à la perpétuelle observation des effets de la couleur, de la lumière, dans le plein air, Gauguin ajoutait un sens personnel et profond des analogies qui rejoignent, par de souples et significatives arabesques, l'animal, le végétal, le minéral, et l'eau, et le nuage. Ses Tahitiens font un accord parfait avec les arbres qui les abritent, avec les fleurs dont ils se parent, avec le ruisseau où ils se baignent.

Ce sont les éléments de son style : il les anime et les relie, et ici intervient l'invention symbolique, en leur confiant la mission d'exprimer sa pensée. Mais cette pensée, en quelque manière, c'est du fond de la nature qu'il la dégage, et non pas en face d'elle qu'il la déduit. Et par là il se sépare de Puvis de Chavannes, avec qui pourtant il n'est pas sans quelques liens de parenté, pour la spiritualité essentielle de son art, et comme Armand Seguin l'a noté avec justesse. Mais Puvis accepte des symboles reçus d'avance et qui ne permettent à personne de se méprendre sur le sens, au moins général, de ses compositions. Gauguin, comme nous l'avons vu par une de ses lettres, veut du mystère jusque dans l'image symbolique à laquelle il commet le soin de traduire sa pensée. Que par exemple, l'oiseau blanc au lézard signifie le silence, cela ne tombe pas immédiatement sous le sens commun. Regardez, toutefois, observez l'attitude de l'oiseau, voyez comme il s'oppose par ses lignes et sa couleur à tout ce qui l'entoure, comme il interrompt le bruit de ce puissant orchestre, et peu

à peu l'intention du peintre vous apparaîtra : mais ne sourd-elle pas des choses étrangèrement à toute préalable convention humaine ?

Par la noblesse et par la pureté de sa conception, Gauguin se rapproche de Puvis. Ni chez l'un, ni chez l'autre, jamais d'expression négative. Ni pour en rire, ni pour en pleurer, ils ne semblent se douter du vice. Gauguin s'étonnait que la plupart des peintres parisiens ne parussent voir dans Paris que des prétextes à affiches et à caricatures : « Pourtant, disait-il, je rencontre souvent la Joconde aux Folies-Bergère. »

IV

« Sa couleur, quoique dérivée de celle d'un autre, est bien à lui », a dit Odilon Redon.

Voilà le sentiment et le langage d'un véritable artiste, et d'un sage. On pourrait accepter ces mots d'Odilon Redon comme un arrêt sans appel dans le vain débat institué sur le point de savoir si Gauguin procède de Cézanne, ou de Van Gogh, ou d'un autre encore :

« Maints écrits l'affirment : je suis né de Cézanne, de Van Gogh, de Bernard... Quel adroit pasticheur je fais ! »

On a voulu faire intervenir au procès Cézanne lui-même en qualité de témoin à charge contre Gauguin, ou de « partie civile » plutôt, mais par procuration, le maître d'Aix étant mort, et c'est M. Octave Mirbeau qui fait commérer ce mort sur un autre mort, dans un style qui ne grandit pas le premier et qui n'atteint pas le second. Cézanne se serait plaint d'avoir été dérobé par Gauguin : « J'avais une petite sensa-

tion... Ce monsieur Gauguin, il me l'a prise. Et il est parti avec elle... Est-ce que je sais ce qu'il en a fait ? Et moi, maintenant, que voulez-vous que j'en fasse ? »

Vraiment, la sensation personnelle, la découverte d'un artiste, ça peut être pris, volé ? Cela s'emporte comme un objet ? Plaisanterie sans grâce, à laquelle Gauguin lui-même a, d'avance, souverainement répondu :

« Qu'importe que je sois l'élève de B... ou de S... ? Si j'ai fait de belles choses, rien ne les ternira. »

Il n'a, du reste, jamais caché son admiration profonde pour Cézanne, qui, lui, n'a fait connaître que par ses ouvrages sa dévotion au Greco. A Cézanne, à Van Gogh, sans doute aussi à Odilon Redon, certainement à de nombreux maîtres primitifs, Gauguin a demandé de précieux conseils. Qu'il soit donc né d'eux : mais à eux il s'ajoute. « Il est intervenu », écrit Jean Dolent.

« L'artiste ne naît pas tout d'une pièce, conclut Gauguin. Qu'il apporte un nouveau maillon à la chaîne commencée, c'est déjà beaucoup. Les idées sont comme les rêves, un assemblage plus ou moins formé de choses ou de pensées entrevues. Sait-on bien d'où elles viennent ? »

Le peintre Pierre Girieud, dans un *Hommage à Gauguin* — grand tableau exposé au Salon d'Automne en 1905 — a réuni autour du Maître quelques-uns de ses élèves et de ses amis : MM. Sérusier — qui, le premier, vers 1890, lui amena les jeunes artistes — Daniel de Montfreid, Francisco Durrio, Maurice Denis, Dufrénoy, O'Conor, de Mathan, Fayet, moi-même.

L'influence de Gauguin rayonna bien au delà de ce petit groupe. Directement ou indirectmeent, elle aide dans leur

LE CHEVAL BLANC.

formation des artistes tels que MM. Maillol, Filiger, Vuillard, Bonnard, La Rochefoucauld, H.-G. Ibels, Verkade, Chamaillard, et Raduson, Seguin, Loiseau, Laval, aujourd'hui disparus.

Comme l'a très justement écrit Francisco Durrio, « il y a quelque chose de lui, plus ou moins, chez tous les jeunes de ce temps ».

V

On connaît la maxime de Raphaël : *Glorifier la nature dans les œuvres d'art.*

J'imagine que plusieurs artistes de notre heure, des plus grands entre les réalistes, M. Rodin, M. Monet, par exemple feraient volontiers leur la maxime de Raphaël.

Elle n'eût pas pleinement satisfait Gauguin, malgré l'admiration passionnée qu'il vouait au maître d'Urbin.

Eût-il plus volontiers consenti à celle de Carrière : « Éveiller par l'Art le sens de la Nature ? » Il y eût applaudi, comme à l'expression parfaite de l'inspiration généreuse d'un artiste qu'il aimait sans partager ses convictions. Mais sa propre intention fut, je crois, plus exactement condensée en cette formule :

« Glorifier l'homme en lui asservissant la nature par l'Art. »

Et, si ces mots suggèrent avec quelque exactitude le désir de Gauguin, ne voit-on pas bien que son œuvre, exactement aussi, correspond à son désir ? N'est-ce pas un sceau d'humanité qu'il a voulu par cette œuvre imposer à la nature ? N'a-t-il pas eu la volonté de confronter étroitement la matière

et la pensée et de transcrire, de transposer celle-là selon les lois de celle-ci en des harmonies où vibre l'hymne de l'esprit au mystère éternel qu'il a découvert dans le concert des éléments animés par la lumière ?

Mais cette nature qu'il veut dominer, il l'adore. En lui conférant le chiffre humain il l'humanise elle-même ; et lui aussi la glorifie ; et lui aussi, par les œuvres qu'il lui consacra comme des prières, voudrait éveiller chez tous les hommes le sens de la beauté naturelle, l'amour de cette esclave qui reste, en réservant hors de nos prises son secret, la maîtresse.

L'art de « l'homme primitif suprême », — à dessein je répète encore une fois la parole de Mallarmé, — voilà l'art que Gauguin a rêvé, que nous suggèrent sa peinture et sa sculpture, qui fait de lui un artiste *nécessaire* entre ceux de ce temps, qui prête à son nom la signification d'une « catégorie » unique de l'esprit moderne.

Il a bu à la source primitive de la lumière — *Papémoë* — source mystérieuse.

ERRATUM

Page 253. — Table des Gravures.

AU LIEU DE :

Pages

Gauguin. — Son portrait par lui-même *(Frontispice) (Bois sculpté)*..... 5

LIRE :

Pages

Gauguin. — Son portrait par lui-même *(Frontispice)*. Bois sculpté..... 5

TABLE DES GRAVURES

PAGES

Gauguin. — Son portrait par lui-même *(Frontispice) (Bois sculpté)* 5
Le Village sous la neige 6
Ruperupe (1899) 10
Sabots sculptés 21
Soyez mystérieuses *(Bois sculpté)* 25
Portrait de Mademoiselle Schuffenecker 30
Etude de têtes *(Dessin inédit)* 34
Bretonnes *(Lithographie)* 46
Effet de soleil 54
Gauguin. — Portrait de sa Mère 58
Etude de tête 63
Etude de tête 67
La Mer 68
Pastorales (Martinique) *(Lithographie)* 76
Jeunes Garçons bretons (1888) 84
Bords de l'eau (Environs de Paris) 85
Le Calvaire 92
Etude de têtes 100
L'esprit veille 108
Te Faruru *(Bois original) (Fac-simile)* 114
D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? . . 124
Noa-Noa *(Gravure sur bois)* 130
Le bûcheron 140
Terre cuite 141
Nafea-faa-ipoipo (Quand te maries-tu ?) (1892) 142
Eve 147
Metua rahi no Tehamana (Les aïeux de Tehamana) (1893). 148
Paysage breton 156
Christ en croix *(Bois sculpté)* 158
Etude de tête *(Croquis)* 161

PAGES

Les cigales et les fourmis (Martinique) *(Lithographie)* 164
Spécimen de l'écriture de Gauguin 169
Idole *(Terre cuite)* 171
Etude de nu 172
La lutte de Jacob et de l'Ange 180
Tahitiennes 188
Parau Hina Tefatou *(Dessin)* 190
Noa-Noa *(Illustration pour l'ouvrage de Gauguin et Ch. Morice)* 193
Nave nave mahana (Jours délicieux) 194
Hina *(Terre cuite)* 198
Maternité 206
Les seins aux fleurs rouges 210
Tahitiens à cheval 214
Bonjour, Monsieur Gauguin 217
Nevermore 218
Tefatou *(Bois sculpté)* 224
Adam et Eve 228
Tahitiennes 236
Tahitiens et Tahitiennes 246
Le cheval blanc 250

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

INTRODUCTION. 5

PREMIÈRE PARTIE. — L'homme. 23

I. Les aspects et la pensée. 25

II. La Vie 57

Première Période (1848-1880). — De la naissance à la vocation. 58

Seconde Période (1880-1886). — Libération et sacrifice 68

Troisième Période (1887-1888). — La pleine possession de soi. 71

Quatrième Période (1888-1889). — L'Ecole de Pont-Aven 74

Cinquième Période (1889-1893). — Tahiti. . . . 87

Sixième Période (1893-1903). — La douloureuse fin. 113

DEUXIÈME PARTIE. — Apprentissage de l'artiste. 145

TROISIÈME PARTIE. — De la Martinique au Pouldu. . . . 159

QUATRIÈME PARTIE. — Le Maître de Tahiti. 183

CONCLUSIONS. 227

TABLE DES GRAVURES. 253

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 16 NOVEMBRE 1920
PAR M. DORMANN
A ÉTAMPES

MADE IN FRANCE

N Morice, Charles Rebay
44 PAUL GAUGUIN. Paris,
.G268 Floury, 1920.
M854

N Morice, Charles Rebay
44 PAUL GAUGUIN. Paris,
.G268 Floury, 1920.
M854

DATE LOANED	BORROWER'S NAME	DATE RETURNED